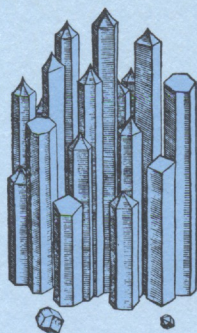
i peradam

Jurgis Baltrušaitis

ARTE SUMERA, ARTE ROMANICA

Seguito da

Ritratto di Jurgis Baltrušaitis

di Jean-François Chevrier

Adelphi

«Si trova qui, molto raramente nelle zone più basse, più sovente man mano che si sale, una pietra limpida e di un'estrema durezza, sferica e di grossezza variabile – un vero cristallo, ma, caso straordinario e sconosciuto nel resto del pianeta, un cristallo curvo! È chiamato, nella lingua di Porto-delle-Scimmie, *peradam*» (René Daumal, *Il Monte Analogo*).

«Le stesse composizioni di personaggi e animali, le stesse cifre, generate da una fantasia in apparenza libera, si ripetono attraverso i secoli. Mostri con corpi multipli, esseri bicefali appaiono nell'Asia antica e in Occidente. In momenti storici lontanissimi l'incisore di sigilli e lo scultore delle chiese medioevali cercano lo straordinario, il singolare, il fantastico; hanno bisogno di forme bizzarre, che si distacchino dalla vita normale. La loro immaginazione si compiace nell'unire le cose più sorprendenti, genera nuove creature che incarnano l'animale nell'immagine dell'uomo e che umanizzano la bestia».

i peradam

8

Jurgis Baltrušaitis ritratto da Robert Doisneau

Jurgis Baltrušaitis

ARTE SUMERA, ARTE ROMANICA

SEGUITO DA

Ritratto di Jurgis Baltrušaitis

di Jean-François Chevrier

ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:
Portrait de Jurgis Baltrušaitis
&
Art sumérien, art roman

Traduzione di Marco Infurna

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 88-459-2130-1

INDICE

ARTE SUMERA, ARTE ROMANICA

INTRODUZIONE

Il problema dei rapporti della scultura romanica con le arti orientali ha da molto tempo destato l'interesse di archeologi e storici. Già nel 1860 Springer aveva sollevato la questione delle relazioni fra i tessuti dell'Oriente e i motivi del Medioevo occidentale. Courajod e in seguito Mâle e Marquet de Vasselot hanno fatto progredire le ricerche. La coincidenza di alcuni temi iconografici e la parentela di alcuni soggetti che si ritrovavano nei ricami sassanidi, bizantini e copti così come negli avori musulmani e negli oggetti d'oreficeria hanno permesso di dimostrare la continuità di un movimento che talvolta ci riporta alle fonti primitive delle culture dell'Asia. Pottier ha ricostruito la sorprendente storia di una bestia che, nata in epoca e luoghi biblici, riappare in ambiti e periodi diversi, per rivivere dopo millenni, sempre uguale, identica in ogni suo elemento, sul rilievo di una chiesa romanica. Di recente Bernheimer ha ripreso questi problemi e cercato di individuare le tappe della formazione dell'intero bestiario romanico. Bréhier, studiando le arti barbari-

che, ha ipotizzato che possano rappresentare un tramite fra le decorazioni del XII secolo e le creazioni delle arti asiatiche. Strzygowski ha costruito vasti sistemi sulle relazioni fra il mondo occidentale e quello orientale. Tutti questi studi, e molti altri ancora, hanno rivelato contatti e rapporti – isolati o costanti – fra i motivi dell'arte romanica e quelli dell'Asia antica, e hanno aperto la via a nuove ricerche, sempre più ampie e approfondite grazie all'acquisizione di una migliore conoscenza delle culture dell'antico Oriente. Pubblicazioni di fonti e sintesi storiche, come quella di Contenau, forniscono dati che non potevano lasciare indifferenti i medievisti, e che permettono non solo di completare il quadro della materia, ma talvolta anche di riconsiderare in modo nuovo la questione.

Le origini orientali della scultura romanica si possono presentare sotto diversi aspetti. Esiste innanzitutto la coincidenza di alcuni temi e di alcuni motivi, così come il problema degli stili e della tecnica di composizione. Ogni processo «di influenza» è complesso. Gli elementi di un'arte non si trasmettono in modo meccanico da un gruppo di monumenti all'altro, bensì mediante scelta, interpretazione, adattamento. Introdotti in un altro mondo, i motivi non rimangono immutati: si arricchiscono, spesso si trasformano, si aggregano a un altro ciclo. I contatti esterni fra due universi differenti sono preceduti da legami più stretti, più segreti e profondi, che preparano e condizionano la penetrazione delle forme. Non basta quindi constatare la semplice trasmissione di immagini isolate. Ciò che soprattutto importa è individuare non solo le somiglianze esteriori fra due repertori artistici, ma anche l'analogia e la filiazione dei procedimenti che le hanno generate.

Qui intendiamo studiare soltanto un aspetto di questa vasta materia: le origini della stilistica ornamentale nella scultura romanica così come l'abbia-

mo definita in un recente lavoro.[1] L'analisi della morfologia dei rilievi del XII secolo e il risultato di alcune osservazioni che abbiamo avuto modo di fare in Transcaucasia da un lato, dall'altro la presenza in Occidente di un grande numero di temi di chiara impronta orientale che sembrano strettamente legati alla tecnica dell'ornamento ci hanno condotto in modo naturale verso le fonti conosciute delle antiche arti d'Oriente. Pubblichiamo qui il risultato di questa indagine.

Esaminando le manifestazioni primitive dell'arte asiatica, crediamo di aver individuato non soltanto la prima elaborazione di figure ricorrenti nel Medioevo, ma anche la fondazione di un intero sistema di pensiero che, rinnovatosi più volte, rinasce e si sviluppa con particolare ricchezza nell'arte romanica. Molti particolari e alcune sfumature stilistiche sembrano quindi testimoniare profondi rapporti tra due mondi diversi. Questa parentela morfologica di due gruppi di monumenti separati da un simile divario ha complicato l'aspetto storico del problema. È stato necessario ricercare le vie attraverso le quali sarebbero potuti avvenire i contatti, ed è sempre pericoloso fare ricorso alla nozione di arti intermediarie. Qui tuttavia si imponeva, perché avevamo a disposizione un intero campionario di quelle arti, anche se non tutte hanno la stessa importanza nella propagazione delle forme. Ognuna di esse ha il suo significato e la sua coerenza interna, e se le si considera nel loro insieme si constata d'altra parte come siano meno ricche rispetto alle arti fra le quali hanno fatto da intermediarie. È una serie di esperienze e di movimenti

1. J. Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Leroux, Paris, 1931; opera riedita con il titolo *Formations, déformations. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Flammarion, Paris, 1986 [trad. it. *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Adelphi, Milano, 2005].

diversi che si concatenano in vario modo e che portano fino al Medioevo romanico i frammenti di un mondo lontano. Pur avendo ciascuno un ruolo preciso nella formazione della scultura del XII secolo, non riescono a spiegarne lo sviluppo in tutta la sua ampiezza. La genesi delle figure ornamentali romaniche è più complessa. Si osserva la filiazione di certe tecniche così come la rinascita di uno stile. Messo in contatto con i frammenti di un'arte antica, lo scultore romanico ha colto con intuizione da artista l'ordine soggiacente, e lo ha ricostruito e adattato alle proprie necessità. E questa resurrezione di una stilistica qui non è dovuta soltanto ai legami esterni degli elementi, ma anche a un accordo interno fra due sistemi.

I
ANALOGIA DEI PRINCÌPI

Stilistica ornamentale della scultura romanica.
Stilistica ornamentale delle arti primitive
dell'Asia occidentale.

Nella scultura romanica lo studio della composizione rivela una sorta di contrasto nella vita delle forme: varietà delle immagini da una parte, uniformità degli elementi dall'altra. Quei rilievi dall'esuberante decorazione, quei mostri, tutta quella umanità e quella fauna, la cui poetica sembra risiedere nella fantasia della favola, obbediscono a un ordine costante. Esiste una singolare contraddizione tra la caotica ricchezza della materia raffigurata e la stabilità delle forme in cui questa materia prende corpo, ed è questa contraddizione che inizialmente ha attirato la nostra attenzione. Ricercandone le cause, siamo arrivati a definire la tecnica di uno stile.

Un'attenta analisi della morfologia romanica ha consentito di rilevare nell'apparente disordine delle figure non soltanto schemi compositivi ispirati dalla geometria architettonica, ma anche un intero sistema di forme più complesse e segrete. È la geometria ornamentale a dirigere il movimento delle immagini e a ritmare la varietà del loro gioco. Viticci, palmette, i più diversi motivi ornamentali inter-

vengono nella disposizione dei rilievi, determinandone le proporzioni, la collocazione, il contorno e gli assi dei personaggi e degli animali. Questa struttura ornamentale, che assume qui il valore di una formula astratta, ha una sua regola. L'intera gamma delle figure viene dedotta da un solo motivo prototipo: la curva di viticcio, che abbiamo chiamato motivo I.[1] Moltiplicando, distribuendo le sue linee in diversi modi, sovrapponendole, giustapponendole, incrociandole, si ottiene un repertorio di straordinaria ricchezza. Certi motivi assumono nella composizione figurativa una importanza di prim'ordine: quello ottenuto dalla riunione simmetrica di due viticci attraverso le estremità, che forma un disegno simile all'asso di cuori (motivo II); quello composto dagli stessi elementi uniti attraverso le curve esterne, che forma così la figura ramificata di una palmetta (motivo III); quelli derivati da più complesse combinazioni degli stessi ornamenti.

Tali schemi costituiscono le formule principali della composizione istoriata. Uomini, animali, mostri, oggetti si inscrivono nelle loro curve, si combinano seguendo le stesse regole, le loro linee disegnano gli stessi motivi. Il sistema astratto che crea la serie degli ornamenti rinasce nella scultura, facendovi apparire non soltanto forme decorative, ma anche nuove forme figurative.

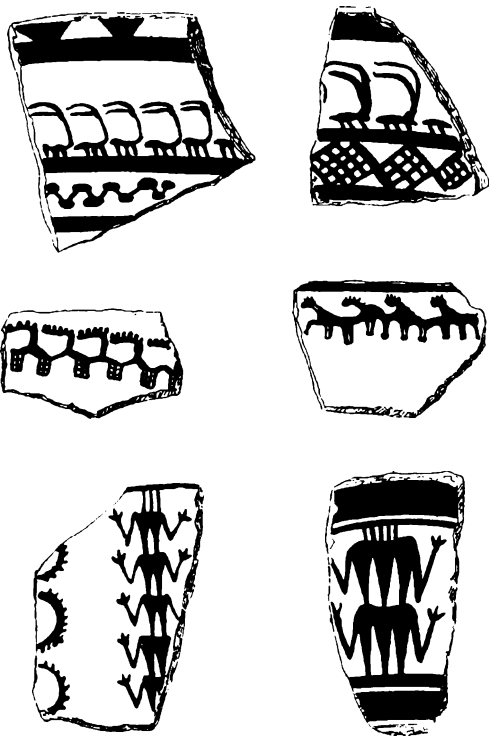
Questa costante ripetizione non rende monotone le immagini: tutto un caleidoscopio di visioni si muove e si rinnova nel reticolo delle stesse linee. Il modulo impersonale del disegno non limita la fantasia dell'artista ma, al contrario, la stimola e la spinge a nuove ricerche. C'è una forza feconda nel contrasto fra l'uniformità delle linee e la varietà dei temi.

Questi sono i princìpi generali della stilistica di

1. *Ibid.*

un cospicuo numero di rilievi romanici. È interessante constatare come le medesime regole informino un altro insieme di monumenti più antico. Fra i numerosissimi oggetti dell'Asia Anteriore che si riallacciano all'arte sumera, molti presentano non soltanto le medesime combinazioni nate dal medesimo principio, ma spesso anche motivi e perfino raffigurazioni pressoché identici.

L'arte orientale praticava fin dalla più remota antichità la composizione geometrica delle figure. Già in origine conosce il valore creativo delle forme astratte, e i suoi primi motivi derivano tutti dalla loro combinazione. Di questa tecnica è impregnato un gruppo molto importante di ceramiche, rinvenuto dapprima a Elam, Tepe Mussian e Susa, ma diffuso, come hanno rivelato le scoperte degli ultimi anni, su gran parte del territorio dell'Asia occidentale, dal Golfo Persico, Persepoli e la Mesopotamia fino alla Siria settentrionale. La decorazione di questa ceramica, che Pottier[1] ha catalogato sotto la definizione di primo stile di Susa (stile I), si basa esclusivamente su figure geometriche: triangoli, rombi, zigzag, cerchi concentrici, spine di pesce, croci con i bracci uguali, croci con i bracci in diagonale, svastiche, scacchiere, e si trova già la treccia che più tardi conoscerà un così grande sviluppo in alcune arti d'Oriente e d'Occidente. Una scienza complessa, già molto sicura dei propri mezzi, crea una varietà di motivi che non si limita alle figure astratte, ma si estende anche alla rappresentazione di vegetali (ramo, albero, foglie, rosoni), animali (trampolieri, uccelli in volo, stambecchi, lucertole, ecc.) (figg. 1 e 2) e perfino esseri umani. Tutti i motivi si inseriscono nel quadro della decorazione geo-

1. E. Pottier, *Céramique peinte de Suse et petits monuments de l'époque archaïque*, in *Mémoires de la Délégation en Perse*, Leroux, Paris, tomo XIII, 1912.

1-2. STILE DI SUSA I. Vasellame elamita. Parigi, Louvre.

metrica generale, e non sfuggono al modulo della forma ornamentale.

La forma astratta e l'immagine vivente si uniscono nello stesso disegno. Le corna ingrandite dello stambecco descrivono un cerchio, il suo corpo semplificato due triangoli uniti per i vertici. Uccelli con colli di lunghezza smisurata formano una serie di zigzag. Un procedimento geometrico rigoroso deforma e ricompone l'immagine vivente sottomettendola alla regolarità delle figure. I personaggi e gli animali assumono un aspetto paradossale, diven-

tano a loro volta geometria. Il bisogno di simmetria e di unità genera mostri bicefali: due stambecchi sono uniti in un corpo a due teste. La ricerca della ripetizione moltiplica le membra dei quadrupedi, e prende forma così un animale-pettine, una sorta di millepiedi fantastico.

L'essere umano subisce lo stesso trattamento. Viene soppressa la testa, viene modificato l'aspetto delle membra, e con i suoi frammenti anatomici si compongono varie figure ornamentali. L'artista replica più volte i triangoli del tronco e delle braccia sovrapponendoli e allineandoli, e crea così una nuova immagine. Le gambe e le braccia, staccate dal corpo, formano a loro volta curiosi ornamenti. Nulla può sottrarsi alla metamorfosi.

Tali figure, che si ritrovano anche nello stile I bis di Susa e nello stile II, hanno posto il problema dell'origine di questa tecnica singolare. Ci si è chiesti se la speculazione astratta avesse seguito o preceduto la decorazione vivente, se l'artista avesse cominciato con il tracciare delle curve e degli angoli o con il disegnare – non senza esitazioni – personaggi e animali che in seguito si sono irrigiditi.

Per quanto importante possa essere per l'origine delle arti asiatiche, questo problema per noi è secondario. Ciò che qui ci interessa non è sapere se la figura geometrica sia stata dapprima imposta alla forma vivente[1] o se vi sia stata ravvisata spontaneamente,[2] e nemmeno se questo trattamento, come sostengono alcuni studiosi,[3] abbia il valore di una scrittura simbolica, ma constatare la stretta collabo-

1. Cfr. E. Pottier, *Étude historique et chronologique sur les vases peints de l'acropole de Suse*, in *Mémoires de la Délégation en Perse*, cit., pp. 39-40.

2. H. Frankfort, *Studies in Early Pottery of the Near East*, Anthropological Institute, London, 1924.

3. A. Hertz, *Le Décor des vases de Suse et l'écriture de l'Asie antérieure*, in «Revue archéologique», 1929.

razione fra l'astratto e l'animato. È interessante ritrovare, fin dal periodo più antico della civiltà asiatica, gli elementi di uno stile in grado di conferire forme impersonali e schematiche all'intera varietà della vita, uno stile che compone e combina i corpi dei personaggi e delle bestie come figure geometriche, deformando la materia raffigurata.

Su questi princìpi appare fondato un intero gruppo di monumenti dell'Asia antica. Già preannunciate dal primo stile di Susa, queste diverse arti si presentano con una notevole unità, pur conservando al loro interno una certa varietà. L'arte sumera e tutte le arti che ne derivano lavorano sullo stesso sostrato. Perfezionano o sfumano certi elementi, ma restano fedeli a un repertorio che rispettano religiosamente, e che tramandano pressoché intatto a un'epoca meno remota.[1] Alcune di queste forme, con un meccanismo più complesso e più segreto della prima decorazione di Susa, attirano particolarmente la nostra attenzione. Si ritrovano lo stesso vocabolario e lo stesso sistema di figure di cui abbiamo seguito lo sviluppo nella scultura romanica, gli stessi motivi sembrano nascervi e combinarsi in virtù dello stesso principio, concatenandosi con lo stesso rigore, modificandosi secondo le stesse regole, e creando così un repertorio per molti aspetti simile, se non identico.

1. Sull'unità delle arti asiatiche, si veda G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, Picard, Paris, vol. I, 1927, p. 357.

II

REGOLE ORNAMENTALI NELLE ANTICHE ARTI DELL'ASIA E NELL'ARTE ROMANICA

Animale in viticcio. Incroci del motivo. Sdoppiamenti simmetrici. Mostri con doppio corpo. Mostro bicefalo. Diversi tipi di composizione. Composizione a treccia.

Nella scultura romanica e nelle arti dell'Asia la composizione degli animali segue spesso il medesimo disegno. Che si tratti dell'uccello (fig. 3),[1] del quadrupede (fig. 4)[2] o di una bestia fantastica (figg. 5 e 6),[3] il loro corpo obbedisce alla medesima curva.

1. Esempi tipo di uccelli, in Occidente: La Charité-sur-Loire (Nièvre), Sant Cugat del Vallès (Catalogna), Vouvant (Vandea); in Oriente: cilindro di Susa, Louvre, cfr. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux cachets et pierres gravées du Musée du Louvre*, Hachette, Paris, 1920, tav. 26, n. 9; cilindro di Cappadocia, *ibid.*, tav. 124, n. 1^{c}.

2. Esempi tipo di quadrupedi, in Occidente: Aulnay (Charente-Maritime), Lund (Svezia), Milano, Pavia, Ripoll (Catalogna); in Oriente: frammento di bitume proveniente da Susa, Louvre, cfr. Pottier, in *Mémoires de la Délégation en Perse*, cit., tav. XXXV, fig. 6; cilindro siro-hittita, Bibliothèque nationale, cfr. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux et des cachets assyro-babyloniens, perses et syro-cappadociens de la Bibliothèque nationale*, Leroux, Paris, 1910, n. 464; cilindro della Cappadocia, Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, cit., tav. 124, n. 1^{c}; un lato dello «stendardo» di Ur, cfr. Contenau, *op. cit.*, fig. 939.

3. Esempi tipo di bestie fantastiche, in Occidente: Poitiers

3 a. CAPPADOCIA. Particolare di un'impronta di cilindro. Parigi, Louvre; b. LA CHARITÉ-SUR-LOIRE. Particolare di un capitello.

4 a. SUSA. Particolare di un frammento di bitume scolpito; b. LUND (Svezia). Particolare di un rilievo della cattedrale.

5 a. Particolare di un cilindro. Parigi, Bibliothèque nationale; b. RIPOLL (Spagna). Particolare di un capitello.

6 a. AKKAD. Particolare di un cilindro. Parigi, Louvre; b. VILLAGRASSA (Spagna). Particolare di un rilievo.

7 a.-b. TELLO. Particolare di una placca di conchiglia. Parigi, Louvre; c. LUND (Svezia). Particolare di un capitello.

Il tronco si drizza, il collo si stira, si ripiega all'indietro o in avanti. Tutti si inscrivono nella stessa sagoma, che riproduce le linee di un viticcio.[1]

In Occidente e in Oriente si ritrova non solo lo stesso schema generale, ma spesso anche gli stessi particolari anatomici, le stesse bestie. Così la sirena per metà pesce e per metà uomo si rinviene sia su molti sigilli[2] sia a Santiago de Compostela, Ripoll (fig. 5 b), Vézelay; il quadrupede con il corpo che termina con una coda di pesce o di serpente compare su un sigillo assiro[3] così come a Poitiers e a Modena. Il quadrupede con testa umana, così frequente nell'arte asiatica, riappare a Villagrassa in Spagna (fig. 6 b). E molti altri esempi di animali in viticcio possono essere individuati.

La composizione si complica spesso con l'incrocio. Su una placca di conchiglia di Tello[4] un capro si combina con un viticcio. La bestia-viticcio appare vicino a un ornamento non camuffato, che offre così la chiave della sua composizione (fig. 7 a). Su un'altra placca di conchiglia di uguale provenienza e appartenente alla stessa epoca[5] il viticcio si trasforma a sua volta in bestia: un leone che attacca un toro (fig. 7 b). Questo tema delle bestie incrociate si ripete co-

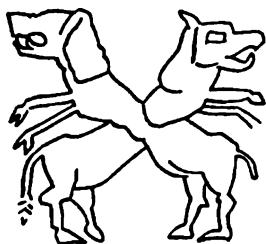
(Haute-Vienne), Santiago de Compostela, Villagrassa (Spagna), Modena; in Oriente: cilindro di Akkad, Louvre, cfr. L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, Hachette, Paris, 1923, tav. 90, fig. 9.

1. Designiamo questo motivo con il nome di motivo I.

2. Cfr. J. Menant, *Pierres gravées de la Haute-Asie, recherches sur la glyptique orientale*, 2 voll., Maisonneuve, Paris, 1883-1886, vol. II, figg. 32-34; Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, cit., tav. XXXV, fig. 543 *a*

3. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 90, fig. 9.

4. Louvre, cfr. L. Heuzey, *Catalogue des antiquités chaldéennes*, Musée du Louvre-Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1902, p. 393.

5. Louvre, *ibid.*, p. 389.

a b

8 a. CAPPADOCIA. Particolare di un'impronta di cilindro. Liverpool, Istituto archeologico; b. WÜRZBURG. Rilievo di un capitello.

stantemente. Leoni,[1] tori con testa umana,[2] un leone e un toro,[3] diversi quadrupedi (fig. 8 a)[4] descrivono spesso la medesima figura a X. Talvolta il loro rilievo assume una forma monumentale. A Isfahan, nel palazzo delle Quaranta Colonne (Chehel Sutun), appare sulle basi del portico, ed è interessante constatare come questo motivo, nato in tempi preistorici, si sia mantenuto integro fino al Seicento.

L'arte romanica utilizza lo stesso schema. A Lund una bestia si incrocia con un viticcio (fig. 7 c). Vediamo i due animali disposti a X a Ripoll, Valence, Klosterrath e Würzburg (fig. 8 b). Evidenziando l'origine orientale di questo tema, Mâle[5] cita il tru-

1. Cilindro susano del vaso *à la cachette*, Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, cit., tav. 30, n. 5; sigillo del patesi di Tello, cfr. Contenau, *op. cit.*, fig. 415.

2. Cilindro della Bibliothèque nationale, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, cit., tav. XIII, fig. 153.

3. Cilindro del Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, cit., tav. 4, n. 1.

4. Istituto archeologico di Liverpool, impronta di cilindro su tavoletta cappadocia, cfr. G. Contenau, *La Glyptique syro-hittite*, Geuthner, Paris, 1922, n. 6.

5. É. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Colin, Paris, 1922, p. 359.

meau di Moissac e la miniatura dell'Evangeliario di Saint-Martial a Limoges,[1] Bernheimer[2] il capitello del museo di Angoulême. L'antico tema sumerico si ritrova ancora in Villard de Honnecourt, accompagnato da una combinazione di triangoli. Si tratti di coincidenza o di sopravvivenza tecnica, il fatto dimostra che in pieno Duecento il medesimo tema viene elaborato allo stesso modo, e che l'incrocio dei leoni è un'applicazione della geometria ornamentale.

Le bestie in posizione semieretta possono essere composte diversamente, secondo il motivo ad asso di cuori, formato da due viticci simmetrici rispetto a un asse centrale e con le estremità che si congiungono (motivo II). Lo si trova su un cilindro arcaico della collezione de Clercq[3] e su molti altri sigilli.[4] La stessa formazione si ripete con gli animali-viticci. Tori,[5] cervi,[6] sirene[7] si affrontano o si addossano seguendo la linea di questo ornamento. L'albero sacro costituisce spesso l'asse mediano (fig. 9 a). Su un'impronta di cilindro arcaico di Susa[8] è sostituito dalle code rizzate e allacciate a treccia di leoni ad-

1. Questa miniatura è stata accostata al capitello di Würzburg da G. Diepen, *Die romanische Bauplastik in Klosterrath*, Würzburg, 1926, tav. LXXXVII, figg. 7-8.

2. R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, Bruckmann, München, 1931, tav. XXVII.

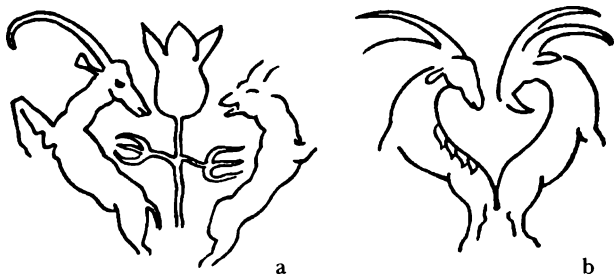
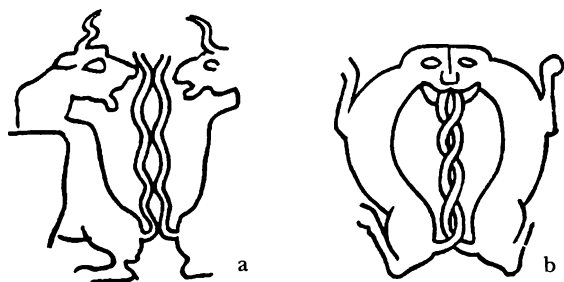
3. Cfr. *Catalogue de la collection de Clercq*, a cura di L. de Clercq e J. Menant, Leroux, Paris, vol. I, 1888, fig. 39.

4. Cfr. Contenau, *La Glyptique syro-hittite*, cit., tav. XVI, fig. 108; tav. XXXII, fig. 214; tav. XXXVIII, fig. 291.

5. Louvre, impronta di Susa, cfr. L. Legrain, *Mission en Susiane. Empreintes de cachets élamites*, Leroux, Paris, 1921, fig. 313.

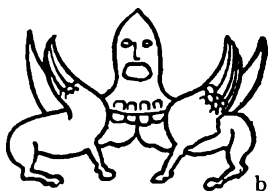
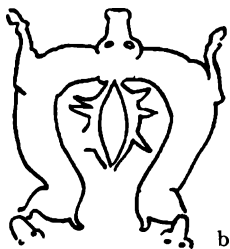
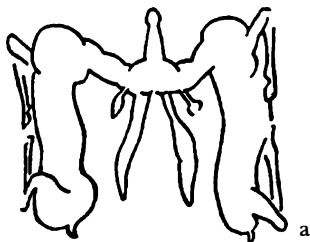
6. *Ibid.*, fig. 138.

7. Sigillo della Bibliothèque nationale, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, cit., tav. XXXVIII, fig. 632.

8. Si veda qui sopra, esempio alla nota 3.

9 a. SUSA. Particolare di un'impronta; b. TARRAGONA. Particolare di un capitello.

10 a. SUSA. Particolare di un'impronta. Parigi, Louvre; b. MOISSAC. Rilievo di un capitello.

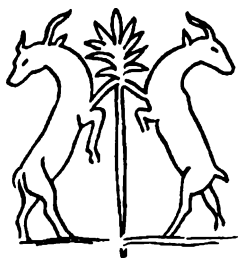
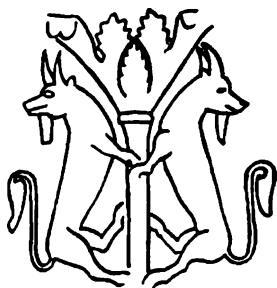
dossati (fig. 10 a). La composizione formata da due animali simmetrici rispetto all'asse centrale, con le estremità che tendono a congiungersi, genera una immagine fantastica. Le due teste finiscono con il riunirsi, cosicché prende forma un mostro con un corpo doppio e una sola testa. Su una pietra incisa di Micene i leoni di Susa diventano una bestia chimerica con zampe e corpi multipli;[1] su una tavoletta di Kirkuk[2]

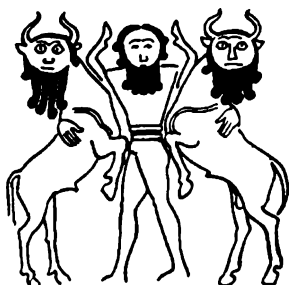
1. Cfr. E. Pottier, *Histoire d'une bête*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », II, 1910, p. 428, dove dice di non essersi ancora imbattuto in esempi asiatici di questo animale, pur supponendone l'esistenza.

2. Louvre, cfr. G. Contenau, *Les Tablettes de Kerkouk et les origines de la civilisation assyrienne*, Geuthner, Paris, 1926, n. 110.

11 a. PERSIA. Particolare di un sigillo. Parigi, Bibliothèque nationale; b. RIPOLL (Spagna). Rilievo di un capitello del portale.

12 a. KIRKUK (Iraq). Particolare di un'impronta su tavoletta. Parigi, Louvre; b. PAVIA. Rilievo della chiesa di San Michele.

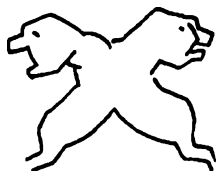
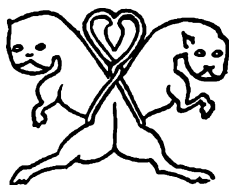
due cervi si fondono in un solo animale (fig. 12 a); su un sigillo della Bibliothèque nationale (fig. 11 a)[1] le sirene affrontate hanno la testa in comune. La formazione dei mostri nella scultura romanica segue le stesse tappe. Anche qui la fusione delle teste di animali simmetrici crea un'anatomia fantastica.[2] Non si

1. Cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, cit., fig. 631.

2. Fra i numerosi esempi di animali simmetrici si possono citare: Angers (Maine-et-Loire), La Charité-sur-Loire (Nièvre), Châteauneuf-sur-Charente (Charente), Fénioux (Charente-Maritime), Morlaas (Basses-Pyrénées), Sens (Yonne), Ripoll, Tarragona (Catalogna). Il mostro già formato si trova a La Charité-sur-Loire, Elne (Pyrénées-Orientales), Lescure (Tarn), Lichères (Charente), Corneillat-de-Conflent (Pyrénées-Orientales), Gerona (Catalogna), Moissac (Tarn-et-Garonne), Milano, Pavia, Ripoll (Catalogna), Saintes (Charente-Maritime), Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret) e a Vézelay (Yonne).

a

b

13 a. ASSIRIA. Particolare di un sigillo. Collezione Morgan; b. LIONE, SAINT-MARTIN D'AINAY. Particolare di un capitello.

a

b

14 a. UR. Particolare della parte anteriore dell'arpa della tomba del re; b. ESTANY (Spagna). Rilievo di un capitello.

a

b

15 a. CALDEA. Particolare di un cilindro. Londra, British Museum; b. CHAUVIGNY. Particolare di un capitello della chiesa di Saint-Pierre.

tratta soltanto di una parentela tecnica. Molti indizi rivelano qualcosa di più di una semplice coincidenza di procedimento. A Tarragona le corna del capro conservano la stessa identica forma allungata (fig. 9 b). I leoni di Susa con le code intrecciate riappaiono a Lescure, a Moissac (fig. 10 b), a Ripoll; il mostro del sigillo della Bibliothèque nationale a Ripoll (fig. 11 b). Si ritrova la bestia che è al tempo stesso quadrupede, uccello ed essere umano. Persiste anche l'albero sacro, l'*hom*, che ricorre di frequente e diventa talvolta – come a Saintes – un semplice ornamento. A Pavia (fig. 12 b), sul portale nord di San Michele, rivive in forma monumentale il cervo di Kirkuk.

Il meccanismo di queste metamorfosi è lo stesso in Asia e in Europa. Ma la fantasia dell'artista non si limita a simili creazioni. Esistono altri procedimenti ornamentali. Lo sdoppiamento simmetrico di ciascun lato dell'asse che passa per la testa di un animale produce un mostro con una sola testa e corpo duplice. Lo stesso sdoppiamento attorno a un asse che passa per il tronco inclinato genera un corpo unico sormontato da una doppia testa, composizione che si ritrova di frequente. Diversi animali, gazzelle,[1] leoni[2] si addossano o si affrontano con il collo gettato indietro, a volte raggruppandosi ai due lati di un albero (fig. 13 a)[3] o di un personaggio (fig. 14 a).[4]

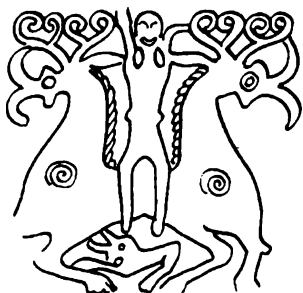
Gli animali ravvicinati tendono a unirsi; sul cilindro d'argento del British Museum (fig. 15 a)[5] i loro

1. Cilindro del museo dell'Aia, nn. 21 e 40 del catalogo, cfr. Menant, *op. cit.*, vol. I, fig. 22.

2. Cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, cit., tav. XXVII, fig. 391.

3. Sigillo assiro della collezione Morgan, n. 289, cfr. «Syria», 1924, tav. XXVI, 2.

4. Parte anteriore dell'arpa della tomba del re di Ur, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 945.

5. Cfr. Menant, *op. cit.*, vol. I, fig. 29.

16 a. CAUCASO. Bronzo. San Pietroburgo, Ermitage; b. SAINT-PAUL-LES-DAX. Rilievo.

petti sono completamente saldati. Questo mostro bicefalo si trova su un cilindro arcaico di Susa,[1] su diversi bronzi del Louvre e su un bronzo caucasico dell'Ermitage,[2] dove è cavalcato da una figura seduta fra i due colli (fig. 16). Sulla stele degli Avvoltoi (fig. 10) il mostro viene afferrato dall'aquila araldica di Ningirsu, e si ritrova nell'architettura del capitello persiano (fig. 17 a).

Nella scultura romanica abbondano gli esempi di questo tipo. I quadrupedi addossati, inscritti nel motivo III, sono molto diffusi.[3] Come in Asia, spesso si raggruppano attorno a un personaggio[4] o a un albero.[5] Le composizioni di Estany (fig. 14 b) e di Saint-Martin d'Ainay (fig. 13 b) ricordano per vari aspetti

1. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, cit., tav. 9, n. 12.

2. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, Moscou, 1900, vol. VIII, tav. CXXXIV, fig. 4.

3. Come esempi tipo citiamo capitelli di Corneillat-de-Conflent (Pyrénées-Orientales), Elne (Pyrénées-Orientales), Saint-Menoux (Allier), Ripoll (Catalogna), Milano, Parma, Pavia, Schwarzheindorf (Germania).

4. Estany (Catalogna).

5. Saint-Martin d'Ainay a Lione (Rodano), Parma.

a

b

17 a. SUSA. Particolare di un capitello. Parigi, Louvre. Foto C.N.M.H.S./S.P.A.D.E.M.; b. TOURNAI. Capitello. Foto A.C.L. Bruxelles.

il gruppo assiro e quello di Ur. In molti rilievi i corpi delle due bestie si confondono.[1] Come in Asia, appaiono mostri bicefali con un solo corpo (fig. 15 b). È poi curioso constatare non solo la stessa tecnica, ma anche lo stesso trattamento nei particolari. I bronzi caucasici (fig. 16) possono essere accostati al mostro di Saint-Paul-lès-Dax, anch'esso con una figura sulla schiena e con le quattro zampe verticali. Alcuni capitelli romanici, e in particolare uno della cattedrale di Tournai (fig. 17 a), sono composti di bestie con le zampe ripiegate come sui capitelli persiani (fig. 17 b).

L'aquila bicefala è frequente nella scultura romanica. La sua formazione segue le stesse fasi di quella del mostro a due teste. Gli uccelli affrontati si trovano a Fontevrault, a La Couronne, a Tarragona. A Fontevrault i corpi sono nettamente distinti; a La Couronne tendono a congiungersi; a Tarragona le zampe si toccano; la fusione è completa a Gensac-la Pallue, Moissac, Vouvant, Ripoll. L'aquila a due teste con un solo corpo traduce il disegno della palmetta che spesso appare sugli stessi monumenti.

In Oriente ritroviamo le aquile affrontate su un pezzo in oro del tesoro di Micene,[2] la cui composizione riproduce certamente una immagine orientale ancora più antica. L'aquila bicefala con il corpo che unisce i due uccelli simmetrici è uno dei temi preferiti,[3] ed è interessante notare come pres-

1. Aosta, Hagetmau (Landes), Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), Saint-Paul-lès-Dax (Landes), Milano (San Celso e Sant'Ambrogio), Parma, Tournai.

2. Museo Nazionale di Atene, sala delle antichità micenee, vetrina 36, n. 689; cfr. A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, Macmillan, London, 1921-1935, vol. I, fig. 536.

3. Probabilmente anche l'uccello Imgi del rilievo in rame restaurato proveniente da Tell el'Ubaid (British Museum) era primitivamente bicefalo. Le due teste trovate quasi nello stesso

so gli Hittiti questo uccello araldico venga spesso scolpito nel blocco dell'edificio[1] o della roccia.[2] Qui non è solo immagine incisa di un sigillo o di un oggetto prezioso, ma anche rilievo monumentale.

Si crea e si moltiplica così una fauna – ora normale ora fantastica – che invade i monumenti dell'Asia e le chiese romaniche. A fianco di composizioni ornamentali si trova tutto un repertorio di animali che si affrontano o si addossano, si inseguono e si divorano a vicenda, la cui formula sfugge a una geometria chiaramente individuabile. Non insisteremo troppo su queste composizioni. La loro origine orientale è stata sufficientemente attestata, così come quella del grifone, della sirena, del toro con testa umana, del drago.[3] Una recente opera[4] dedicata al bestiario romanico ne ha riveduto e completato l'elenco. Ci limiteremo ad aggiungere qualche esempio in cui la parentela con l'Asia risulta particolarmente probante.

Un capitello del chiostro della cattedrale di Gerona mostra una sorprendente analogia con un vaso di bronzo decorato con figure di cavalli, provenien-

luogo sembrano provarlo: cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., p. 593. Senza affastellare esempi di questo tema classico, ci limitiamo a segnalare il cilindro di Ur-Dun, Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, cit., p. 13.

1. Scultura della porta di Euyuk, cfr. G. Perrot, *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie*, Didot, Paris, 1872, tav. 68.

2. Iasili-Kaia, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., pp. 969 sgg.

3. Mâle, *op. cit.*, pp. 332 sgg.; J.J. Marquet de Vasselot, *Les influences orientales*, in A. Michel, *Histoire de l'Art*, vol. I, tomo II, Colin, Paris, 1921, p. 882.

4. Bernheimer, *op. cit.* Cfr. J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman*, in «Revue de l'art ancien et moderne», aprile 1933.

18 a. SUSA. Vaso. Parigi, Louvre. Foto C.N.M.H.S./S.P.A.D.E.M.; b. GERONA. Capitello.

te da Susa (fig. 18).[1] Si osserva la stessa composizione in due registri, lo stesso disegno, la stessa distribuzione. Le bestie sporgono negli stessi punti. La qualità plastica del rilievo è identica.[2] Il leone all'attacco di un animale cornuto che decora un cilindro di Susa[3] si vede anche a Gerona e a Sant Cugat del Vallès.[4] Il gruppo del leone che calpesta un uomo a Babilonia si ritrova a Sant Cugat del Vallès con una stupefacente coincidenza di movimento, nonostante la differenza di scala.

A Serrabone e a Parthenay su alcuni capitelli si trovano quadrupedi fantastici e leoni stranamente disarticolati. Il collo, le zampe anteriori e il tronco non hanno nulla di straordinario. I colli seguono la curva del viticcio con naturalezza, una delle zampe poggia sull'astragalo, mentre l'altra è alzata. Il corpo, ben equilibrato, rimane in posizione orizzontale. Sono le zampe posteriori che appaiono invece anomale. Entrambe ritte in aria come una coda, non poggiano al suolo per sostenere il corpo ma si aggrappano all'abaco, e risultano simmetriche al collo. Questa posizione può spiegarsi con l'iconografia di molti sigilli sumeri raffiguranti il combattimento di Gilgameš[5] con il leone. L'eroe afferra e stringe la bestia. Le zampe anteriori restano poggiate al suolo, mentre quelle posteriori si drizzano e si contorcono. È già abbozzata qui la posizione del-

1. Louvre, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 632.

2. L'unica particolarità del capitello di Gerona consiste in un fregio vegetale al posto delle bestie del primo registro.

3. Cfr. Legrain, *op. cit.*, tav. x, fig. 176.

4. Cfr. J. Baltrušaitis, *Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès*, Leroux, Paris, 1931, fig. 86.

5. Cilindro di Akkad, *Catalogue de la collection de Clercq*, cit., vol. I, n. 41; cilindro siro-hittita, Bibliothèque nationale, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, cit., n. 660.

l'animale di Serrabone, che si precisa su altri sigilli (Louvre) in cui la bestia, isolata, mantiene il movimento della lotta. Contratto senza motivo, il suo corpo si irrigidisce, perde lo slancio, e della foga del combattimento non rimane che il particolare delle zampe drizzate, la cui rappresentazione si conserva sino alle composizioni della scultura romanica.

Il vaso ai lati del quale si affrontano simmetricamente dei grifoni[1] è, come l'albero sacro, uno dei temi abituali della decorazione romanica.[2] Gli animali affrontati tendono a unirsi e a trasformarsi come gli animali-viticci. Si congiungono sull'asse mediano finendo per confondersi. Studiando questo sdoppiamento, Pottier[3] cita una curiosa anfora del Louvre dove si trova raffigurata una bestia antico-orientale. Ai raffronti che stabilisce con l'arte romanica (Le Mans, Notre-Dame du Pré) si possono aggiungere, fra gli altri, Pavia e Poitiers.

In questa varietà di bestie, che obbediscono sia alla regola ornamentale sia alla semplice simmetria, esiste un gruppo distinto particolarmente interessante: quello che si combina secondo la formula della treccia, i cui primi esempi conosciuti appaiono con i più antichi monumenti di Elam.[4] Inutile ricordare che si tratta di una formula estremamente diffusa nell'arte romanica. Sulla conchiglia intagliata che orna la parte anteriore dell'arpa proveniente dalla tomba del re di Ur[5] la treccia costituisce il corpo di un personaggio-scorpione; su un cilindro cau-

1. Cfr. W.H. Ward, *Cylinders and Other Ancient Oriental Seals in the Library of J.P. Morgan*, New Haven, 1920, n. 226.

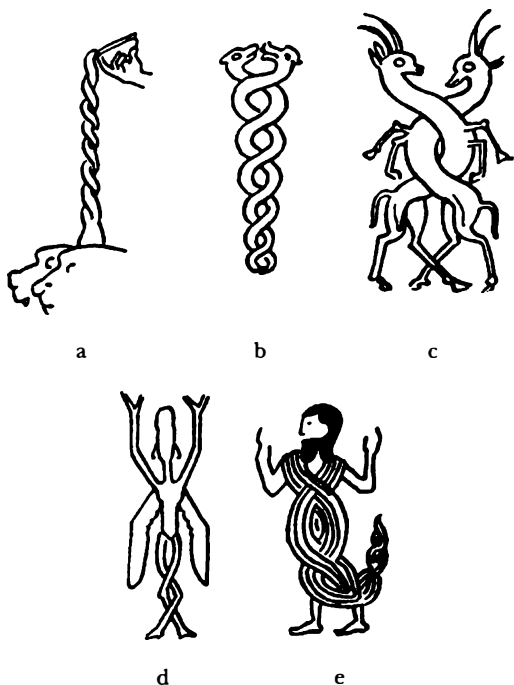
2. Brioude, Le Puy (Haute-Loire), Saint-Saturnin (Puy-de-Dôme), Souvigny (Allier).

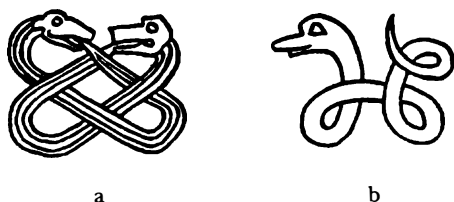
3. Pottier, *Histoire d'une bête*, cit.

4. Vaso dello stile I di Susa, cfr. Pottier, in *Mémoires de la Délégation en Perse*, cit., fig. 125, tav. XXVIII, fig. 3.

5. Cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 945.

a b c

d e

19. Composizioni a treccia: a. NINIVE. Particolare di un rilievo. Londra, British Museum; b. GUDEA. Particolare di un bicchiere libatorio. Parigi, Louvre; c. BABILONIA. Particolare di un cilindro della Cancelleria reale. Parigi, Louvre; d. CAUCASO. Particolare di un cilindro; e. UR. Particolare della parte anteriore dell'arpa della tomba del re.

a b

20 a. SUSA. Particolare di una placca di bitume scolpito. Parigi, Louvre; b. GRAVEDONA. Bassorilievo del battistero.

casico[1] forma le gambe intrecciate di un uomo. La medesima treccia a due fili si trasforma in serpente sul vaso di Gudea,[2] in draghi su un cilindro babilonese della cancelleria reale.[3] A Ninive rappresenta l'acqua in una scena di libagione (fig. 19).[4] Su una placca di bitume scolpita proveniente da Susa la treccia a quattro fili, disegnata con precisione, è un serpente (fig. 20 a).[5] Anche gli artisti occidentali hanno utilizzato questa composizione. Il rilievo incrostato nel battistero di Gravedona (fig. 20 b) raffigurante un serpente a intreccio presenta molte affinità con la placca di Susa. I serpenti del vaso di Gudea si ritrovano a Médis, i mostri avvinghiati a Aulnay.

1. Proveniente dalla regione di Kemunta, cfr. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, cit., vol. VIII, tav. CXXVII, fig. 47.

2. Louvre, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 525.

3. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 90, n. 7.

4. Cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 820.

5. Cfr. Pottier, in *Mémoires de la Délégation en Perse*, cit., tav. XXXVII, fig. 8.

III

REGOLE ORNAMENTALI. IL PERSONAGGIO

Personaggio ornamentale. Sdoppiamento simmetrico. Personaggio bicefalo. Sirena con doppia coda. Personaggio circondato da animali. Composizioni più complesse.

La figura dell'uomo, così come quella dell'animale, è spesso sottomessa, tanto nelle arti asiatiche quanto nell'arte romanica, sia alla simmetria sia all'ornamento. Un cilindro di Tello (Louvre) mostra un curioso disegno: due quadrupedi sono inscritti nell'ornamento ad asso di cuori (motivo II), e sotto si trovano due personaggi affrontati pressoché simmetrici ai quadrupedi. Con le gambe in avanti, il tronco leggermente piegato all'indietro, le braccia tese, sono al tempo stesso uomini e viticci, e seppure più angolosa nel disegno, la loro figura nondimeno coincide con quella degli animali.

Queste composizioni di personaggi affrontati si ripetono costantemente. Su un cilindro[1] (fig. 21 a) i personaggi inginocchiati sono davanti all'albero sacro. Le loro braccia si avvinghiano. In mezzo a loro si erge uno stelo sormontato da un bulbo che raffigura forse il globo solare. Lo stesso gruppo cambia

1. Cfr. H. Vincent, *La Peinture céramique palestinienne*, in «Syria», 1924, p. XXVI, fig. 1.

21 a. SUSA. Particolare di un sigillo; b. SAINT-GAUDENS. Rilievo di un capitello.

spesso significato. I personaggi sono disposti nello stesso modo ma lo stelo centrale si trasforma in cannuccia. Sono un dio e un fedele che bevono dallo stesso vaso.[1]

Su un cilindro siro-hittita della collezione Morgan[2] il modulo rappresenta una scena di banchetto. Le stesse figure reggono spesso il fascio sacro,[3] che talvolta esce da un vaso.[4] Sull'avorio di Nimrod sono steli di papiro.[5] I personaggi cambiano nome e ruolo, ma restano fedeli alla formula.

Questa disposizione è estremamente diffusa anche nella scultura romanica.[6] I personaggi di Angers

1. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 70, n. 6; W.H. Ward, *Seal cylinders of Western Asia*, The Carnegie Institution of Washington, Washington, 1910, n. 900.

2. W.H. Ward, *Collection J.P. Morgan*, n. 226.

3. Cfr. Contenau, *Les Tablettes de Kerkouk*, cit., n. 103.

4. Bibliothèque nationale, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, cit., tav. VI, figg. 56 e 57.

5. British Museum, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 837.

6. Angers (Maine-et-Loire), Anzy-le Duc (Seine-et-Loire), Aulnay (Charente-Maritime), Brive (Corrèze), La Charité-sur-Loire (Nièvre), La Celle-Bruère (Cher), Cosne (Nièvre), Châteauneuf-sur-Charente (Charente), Elne (Pyrénées-Orientales), Mâcon (Seine-et-Loire), Marcilhac (Lot), Modena, Nieul-les-Saintes (Charente-Maritime), Parma, Le Puy (Haute-Loire),

(vescovado), Riom (museo), Mozac e Notre-Dame du Port a Clermont-Ferrand ripetono esattamente i gesti dei personaggi del cilindro di Elam, sebbene l'albero sacro diventi qui un puro ornamento. Ad Aosta l'albero esce da un vaso simile a quello del sigillo della Bibliothèque nationale. Ad Angoulême sboccia fra due angeli. A Lescure, Nîmes e Saint-Gaudens (fig. 21 b) assume un nuovo significato. Fra i suoi rami appare un serpente: è l'albero del Paradiso con Adamo ed Eva, raffigurazione dai contorni quasi identici a quelli del disegno del cilindro menzionato sopra.

I personaggi sono talvolta addossati e formano così, al pari degli animali, la figura ramificata di una palmetta.[1] I corpi umani, come quelli delle bestie, si avvicinano e tendono a unirsi sull'asse mediano. In diversi cilindri[2] finiscono col fondersi in una sola creatura, strano essere con duplice testa d'uomo e di uccello o leone e corpo umano.

Una trasformazione dello stesso genere si può osservare nell'arte romanica.[3] Personaggi addossati sono scolpiti a Gerona e a Saint-Jouin-de-Marnes. A Chauvigny ormai non sono altro che un corpo mostruoso. Ma mentre negli esempi orientali l'artista ha confuso le gambe e i tronchi, qui ha unito il tronco e la testa. Saldando i corpi non ha raddoppiato la testa, bensì le gambe. È una variazione sullo stesso principio.

Riom (Puy-de-Dôme), Selles-sur-Cher (Loir-et-Cher), Vézelay (Yonne).

1. Cfr. *Catalogue de la collection de Clercq*, cit., vol. I, fig. 181.

2. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 96, fig. 24; Contenau, *Les Tablettes de Kerkouk*, cit., n. 128; O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, Hinrichs, Leipzig, 1920, n. 316 A.

3. Cfr. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit., p. 95 [trad. it. cit., p. 118].

Fra i mostri per metà uomini e per metà bestie, così diffusi nell'arte dell'Asia Minore, ve ne è uno che merita uno studio particolare: la sirena con due code. Un cilindro arcaico del Louvre ne offre un eccellente esempio (fig. 22 a).[1] Anche la sirena ha origine ornamentale: ne delineano la sagoma due viticci che si divaricano simmetricamente alla base di uno stelo centrale. Lo stelo mediano è sostituito dal busto, i viticci dalle code rialzate. Questo mostro, la cui origine ornamentale è chiaramente leggibile a Moulins-lès-Metz e a Pavia (fig. 22 b),[2] è molto diffuso nel Medioevo.[3] La sirena tiene con le mani le sue due code simmetriche. Può anche subire singolari mutamenti; lo schema d'insieme resta intatto, ma le code si trasformano, diventando bestie, piante, oggetti vari. Sulla stele del re Untaš-Gal[4] sono prolungate da numerosi attributi simbolici: appoggiati sulle estremità delle pinne erette ci sono due vasi da cui escono steli che si incrociano all'altezza della cintura del personaggio – il quale li afferra con le mani –, per poi divaricarsi nuovamente in direzione di altri due vasi collocati nella parte superiore della composizione (fig. 23).

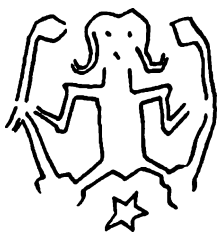
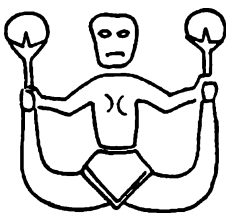
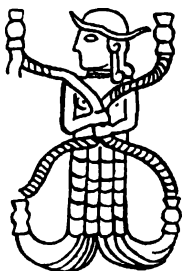
Basandosi sulla placca di Nabu-Apal-Iddin, Pézard[5]

1. Questo mostro è stato segnalato e riprodotto da Menant, *op. cit.*, vol. I, fig. 28.

2. Cfr. Baltrušaitis, *Formations, déformations,* cit., pp. 72-73 [trad. it. cit., pp. 95-96].

3. Brioude (Haute-Loire), Como, Elne (Pyrénées-Orientales), Gerona, Lavaudieu (Haute-Loire), Modena, Pecs (Ungheria), Pavia, Le Puy (Haute-Loire), Ripoll, Saint-Dié (Vosges), Saint-Gaudens (Haute-Garonne), Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), Saint-Martin-du-Canigou (Pyrénées-Orientales), Saint-Révérien (Nièvre), Toulouse, Klosterrath (Germania).

4. Louvre. La ricostruzione di questa stele si deve a M. Pézard, *Restitution d'une stèle d'Ountash-Gal,* in «Revue d'Assyrologie», XIII, 1916, p. 119.

5. *Ibid.*

22 a. CALDEA. Particolare di un cilindro arcaico. Parigi, Louvre; b. PAVIA. Rilievo di un capitello della chiesa di San Michele.

23. ASSIRIA. Particolare della stele del re Untaš-Gal. Parigi, Louvre.

interpreta questi steli come i cordoni con i quali i geni sostengono il disco solare. Contenau[1] crede che si tratti qui di una rappresentazione convenzionale dei flutti che escono dai vasi sacri. Ma non dobbiamo ricercare il significato iconografico di questi rami; ci limitiamo a constatare che sono viticci che si incrociano sullo stesso asse e formano il motivo lineare dell'asso di cuori. Che si tratti di cordoni o flutti, si ricongiungono alle pinne e disegnano le code. Solo un'analisi attenta permette di distinguervi una composizione complessa, e non una semplice rappresentazione della sirena.

1. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., p. 911.

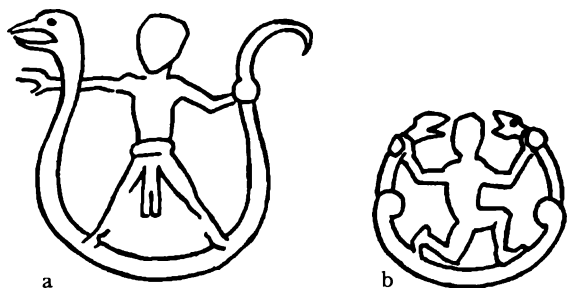
24. ASSUR. Particolare di un bassorilievo. Oporto, Museu de Arte Sacra e Arquelogia.

Abbiamo d'altronde un altro esempio in cui le curve che incorniciano il personaggio si presentano sotto forma di flutti. Il rilievo della città di Assur conservato attualmente nel Museo di Oporto[1] mostra il dio Assur circondato da due donne. Ciascuna di esse regge due vasi da cui sgorgano le acque fertilizzanti, tracciando due viticci simmetrici che scendono fino all'orlo della veste svasata e si congiungono con quest'ultima come delle code (fig. 24).

Su diversi cilindri hittiti[2] le code della sirena diventano le vesti o la parure di una dea. Tenendo le braccia aperte, quest'ultima ne afferra con le mani i lembi, che ricadono formando dei cordoni che scendono fino ai suoi piedi e descrivono una curva che incornicia l'intera figura.

Su un cilindro assiro raffigurante una scena d'e-

1. *Ibid.*, fig. 138.

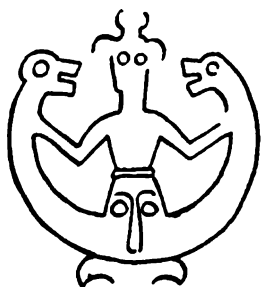
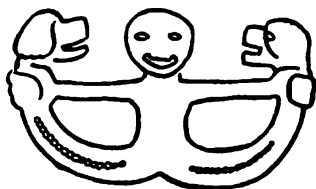
2. Museo di Boston, collezione Tyszkiewitcz, cfr. S. Ronzevalle, *Le cylindre Tyszkiewitcz*, in «Mélanges de l'Université Saint-Joseph», XII, 1927, pp. 177 sgg.; cilindro siro-hittita, Metropolitan Museum, New York, cfr. Ward, *Seal cylinders of Western Asia*, cit., n. 912; cilindro siro-hittita, collezione Morgan, cfr. Ward, *Collection J.P. Morgan*, cit., n. 237; Louvre, A. 929, A. 935, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, cit.; Museo di Berlino, cfr. O. Weber, *Catalogue*, n. 271.

25 a. ASSIRIA. Particolare di un cilindro. Parigi, Louvre; b. SURGÈRES. Rilievo della chiesa.

sorcismo[1] questa composizione cambia ancora significato. Il cordone che unisce i piedi e le mani del personaggio a gambe e braccia spalancate rappresenta qui la barca di Labartu, il genio malvagio, il demone che sfugge gli uomini e attraversa il fiume limite. La sua fragile imbarcazione è definita da due curve di viticcio riunite sull'asse centrale. Questo motivo assume dunque molteplici significati. È un ornamento, una barca, la coda della sirena e anche un mostro vivente. Come vuole la tradizione, infatti, la prua termina con una testa di serpente: non è più un vascello a portare via la dea, ma un rettile (fig. 25 a).[2]

È importante osservare che le code della sirena si prestano particolarmente alle metamorfosi animali. Su diversi bronzi del Luristan[3] ciascuna di esse è sormontata da una testa, e l'insieme forma un mostro

1. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 93, n. 7.

2. Per l'iconografia, cfr. F. Thureau-Dangin, *Rituel et amulettes contre Labartou*, in «Revue d'Assyriologie», XVIII, 1921, pp. 161 sgg.

3. Cfr. R. Dussaud, *Haches et douilles de type asiatique*, in «Syria», XI, 1930, pp. 245-71; A. Godard, *Les Bronzes du Louristan*, in «Ars Asiatica», XVII, 1931.

a b

26 a. LURISTAN. Particolare di un bronzo. Parigi, Louvre; b. POITIERS. Rilievo di Notre-Dame-la-Grande.

27 AREA SIRO-CAPPADOCIA. Particolare di un sigillo. Parigi, Louvre.

a

b

28 a. SUSA. Frammento di un vaso. Parigi, Louvre; b. TARRAGONA. Bassorilievo del chiostro.

che riunisce in sé tre esseri viventi (fig. 26 a). Lo schema compositivo rimane intatto, e la tecnica del metallo lo rende ancora più evidente. Il tronco del personaggio si erge verticalmente. Tenendo le braccia spalancate, con le mani afferra per il collo due animali che spuntano dal suo stesso corpo e lo incorniciano.

Talvolta avviene che gli animali laterali si stacchino dalla figura centrale divenendo autonomi. Su un sigillo siro-cappadocio il dio Bes stringe nelle mani due serpenti (fig. 27).[1] Su un vaso di Susa (fig. 28 a)[2] i serpenti si snodano lungo il bordo e incorniciano un piccolo animale, una tartaruga, che li afferra con le zampe.

Su un altro rilievo i rettili fanno parte di una raffigurazione più completa della barca di Labartu, che troviamo sulle placche assire dette «dell'Inferno».[3] La scena della fuga del genio è rappresentata qui in tutti i particolari. Nel registro interno si vede un corso d'acqua con cinque pesci. Su questo fiume naviga una barca; la prua e la poppa terminano rispettivamente con una testa di serpente e una testa di toro. Nella barca si trova un asino semidisteso che sembra volersi rialzare; in groppa all'asino vi è il personaggio principale, un demone nudo, con un villoso corpo di donna e una testa di leonessa ruggente; il mostro poggia il ginocchio destro sul corpo dell'asino e il piede sinistro, che termina con un ar-

1. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 104, fig. 25 *b*.

2. Louvre, cfr. P. Toscanne, *Notes sur quelques animaux en Chaldée*, in «Revue d'Assyriologie», IX, 1912, fig. 7.

3. Collezione de Clercq, cfr. Ch. Clermont-Ganneau, *Enfer assyrien*, in «Revue archéologique», dicembre 1879; Museo di Costantinopoli, cfr. *Catalogue de la collection de Clercq*, cit., vol. II, tav. XXXIV; V. Scheil, *Notes d'épigraphie et d'archéologie assyrienne, XXVII. A travers les collections du Musée de Costantinople*, in «Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptienne et assyrienne», XX, 1897, pp. 59 sgg.

tiglio di rapace, sulla sua testa. Nelle mani stringe un grosso serpente; appesi alle sue mammelle vi sono due piccoli animali, un cane e un porcellino protesi, che sembrano tenersi attaccati ad esse con il solo poppare...[1]

Benché sovraccarica, la composizione si inscrive nella formula della sirena. Il personaggio centrale corrisponde al torso. I serpenti che stringe sono i frammenti delle sue code; il loro corpo è del resto prolungato dalla barca, ridotta a un sottile bastoncino. Il rettile e l'imbarcazione costituiscono una sorta di cordone, che incornicia la figura centrale come le code rialzate del mostro o come l'acqua dei vasi libatori.

Questo dunque è il meccanismo di tali metamorfosi. Le curve che circondano la figura verticale non cambiano, e forniscono l'asse o il contorno di una grande varietà di oggetti ed esseri viventi.

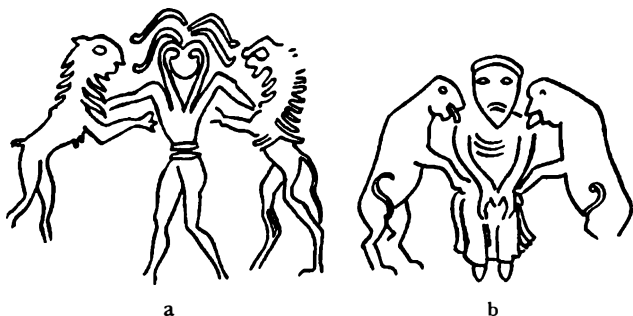
Gli steli ornamentali assumono talvolta una grande importanza. Si sviluppano in quadrupedi affrontati, simili a quelli che abbiamo già visto inscritti nel medesimo ornamento. Torniamo così al procedimento iniziale dell'affrontamento simmetrico, da cui sembra derivare l'intera sirena con le sue numerose variazioni.

È interessante osservare che spesso il personaggio tiene due semplici steli decorativi (fig. 29),[2] due viticci che lo incorniciano. Questi viticci si trasformano non soltanto in coda di sirena ma anche, come nella placca di conchiglia di Tello, in bestia dal corpo possente (fig. 30 a).[3] Anche combinato con il

1. Traggo questa descrizione iconografica da Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., p. 1307.

2. Cilindro siro-hittita, cfr. Contenau, *La Glyptique syro-hittite*, cit., tav. XXXVIII, fig. 291. Cilindro della collezione de Clercq, cfr. *Catalogue de la collection de Clercq*, cit., vol. I, tav. IV, fig. 39.

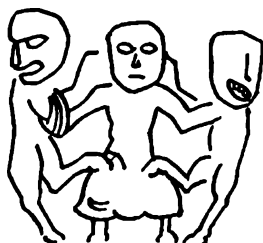
3. Cilindro di Susa, cfr. Legrain, *op. cit.*, tav. XXIII, fig. 330; cilindro arcaico di Sumer, cfr. *Catalogue de la collection de Clercq*, cit.,

29. AREA SIRO-HITTITA. Particolare di un cilindro. Parigi, Bibliothèque nationale (collezione de Clercq).

30 a. FARAH. Particolare di un'impronta. Berlino, Museo; b. NEUILLY-EN-DONJON. Rilievo di un capitello.

corpo umano, l'ornamento non perde nulla delle sue qualità inventive.

Si forma così un nuovo insieme costituito da un personaggio che afferra due quadrupedi che lo circondano. Anche questa nuova composizione cambia spesso significato. Talora è la grande dea circondata da stambecchi (avorio di Ras Šamra, fig. 31 a), talora Gilgameš o Enkidu in lotta con le belve.[1] Il personaggio centrale può essere sostituito da una terza bestia, e si vede allora un combattimento fra

vol. I, n. 41; impronta di Farah, Museo di Berlino, cfr. O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, cit., fig. 410; avorio di Ras Šamra, Louvre, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 739.

1. Cilindro citato della collezione de Clercq e del Museo di Berlino.

31 a. RAS ŠAMRA. Avorio. Parigi, Louvre; b. BIRON. Rilievo.

animali. A Ur[1] sono due leoni che attaccano un capro (fig. 43 a). Nella lotta spesso i leoni appaiono rovesciati. L'eroe li tiene sospesi per la coda (fig. 37 a).[2] A volte il personaggio centrale si sdoppia.[3] Ma che le bestie appaiano rovesciate o meno, che vi siano una o due figure centrali, la posizione rimane la stessa. La sagoma del personaggio incorniciato da due curve persiste attraverso le loro variazioni.

Sulla terracotta di Ašnunac (Louvre) la si riconosce in un gruppo di tre personaggi. Particolare curioso, la figura centrale porta sulle spalle un ariete; è un vero e proprio «Buon Pastore». I personaggi laterali descrivono due viticci.

È noto quale uso l'arte romanica abbia fatto della sirena conformemente alla stessa stilistica.[4] Ha moltiplicato le variazioni sulle code del mostro,

1. Placche di conchiglia incise, appartenenti a un gioco, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 942.

2. Cilindro della collezione de Clercq, cfr. *Catalogue de la collection de Clercq*, cit., vol. I, n. 41.

3. Cilindro della collezione de Clercq, *ibid.*, n. 48; cilindro del Museo di Cannes, cfr. J. Billiet, *Cachets et cylindres. Sceaux de style sumérien archaïque et de styles dérivés du Musée de Cannes*, Paris, 1931, tav. IV, fig. 24 *b*.

4. Cfr. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit., p. 72 [trad. it. cit., p. 95].

che diventano l'arco bandato fra i piedi di un arciere sul punto di scoccare la freccia (Saint-Sernin a Tolosa), i braccioli di un seggio che terminano, come la barca di Labartu, con teste di animali (Saint-Leu d'Esserent), una specie di mezzaluna decorativa (La Charité-sur-Loire), semplici rami ornamentali,[1] un filatterio srotolato (Halford). Le code ricevono delle teste, e la sirena si trasforma in mostro con più corpi (Poitiers), in serpente[2] e in quadrupede.[3] Sono le stesse metamorfosi che si verificano in Asia. Anche il personaggio centrale cambia identità: è incantatore di serpenti, cacciatore, pescatore; la figura di Gilgameš circondato da animali[4] assume un nuovo significato. A Morlaas è un semplice domatore, altrove[5] Daniele nella fossa dei leoni oppure, a Fidenza, Alessandro che compie l'ascensione in cielo.

Come si è osservato per altre serie di esempi, si ritrovano non solo una generale affinità tecnica e una coincidenza di schema, ma anche corrispondenze in relazione a particolari caratteristici. La figura di Labartu del cilindro assiro può essere accostata al rilievo di Surgères (fig. 25 b) in cui si vede un personaggio in piedi su un serpente fantastico, che stringe con le mani. La sirena di Poitiers (fig. 26 b) presenta alcuni tratti in comune con il bronzo del Luristan: è lo stesso mostro, tracciato con le stesse linee. La tar-

1. Angers (Maine-et-Loire), Bourg-Charente (Charente), Cunault (Maine-et-Loire), Pavia, Valence (Drôme).

2. Pavia, Romans (Drôme), Tolosa, Tournus (Saône-et-Loire).

3. Angers, Morlaas (Basses-Pyrénées), Neuilly-en-Donjon (Allier), Plaimpied (Cher), Ripoll, Saint-Gabriel (Bouches-du-Rhône), Saintes (Charente-Maritime), Valence (Drôme).

4. Mâle, *op. cit.*, p. 352, segnala l'apparizione di Gilgameš nella scultura romanica.

5. Biron (Charente-Maritime), La Charité-sur-Loire (Nièvre), Cosne (Nièvre), Neuilly-en-Donjon, Ripoll, Saint-Gabriel.

taruga di Susa riappare due volte nel chiostro di Tarragona (fig. 28 b). Sembra quasi una copia: stesse zampe, stesso corpo attorno al quale si avviluppano gli stessi serpenti. Il gruppo di Gilgameš si riconosce nel Daniele di Neuilly-en-Donjon (fig. 30 b). L'avorio di Ras Šamra può essere accostato alla composizione di Biron (fig. 31 b). Gli animali a testa in giù, a fianco di Gilgameš, in Occidente sono scolpiti nella stessa posizione su un avorio del Museo Nazionale di Firenze.[1] A San Juan de Duero (Spagna) sono due mostri ad apparire rovesciati. Infine a San Pedro de la Nave (Spagna, fig. 38 b) nella stessa posizione si osservano i leoni che leccano i piedi di Daniele. A Ripoll i leoni a testa in giù sono soli, senza personaggio centrale. Risulta davvero difficile spiegare nei monumenti del Medioevo cristiano questa strana rappresentazione di animali con la testa che penzola senza motivo e il corpo eretto in verticale, plausibile invece nell'immagine dell'eroe asiatico che tiene la sua preda per le zampe e per la coda. Nella scultura romanica abbiamo anche la stessa composizione rovesciata: le bestie sono in piedi, il personaggio centrale a testa in giù. È il caso di Biron e di Saintes. Possiamo citare molti esempi asiatici di questa disposizione.[2] Al posto del leone di Gilgameš appare talvolta un secondo essere umano, cosicché l'insieme è formato da un personaggio in piedi e un altro, davanti a lui, con le gambe per aria. Quest'ultima composizione si può vedere a Ripoll, a Pavia e a Saint-Paul-lès-Dax.

Ma sono casi particolari. In Asia e in Occidente la sirena è sottoposta ad altre variazioni parallele. Il

1. Cfr. Diepen, *op. cit.*, tav. XXXVIII, fig. 2.

2. Cilindro della Bibliothèque nationale, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, cit., tav. III, fig. 26; cilindro della collezione de Clercq, *Catalogue de la collection de Clercq*, cit., vol. I, fig. 14.

suo corpo con due code rialzate si unisce spesso con quello di due altre bestie, generando un nuovo mostro.[1] Quadrupedi affrontati o addossati si attaccano alla sirena sostituendone le code. Sono le loro code ora a incorniciare la sirena, che le afferra al posto delle proprie.

Questa nuova creazione è ancora una volta di origine ornamentale. La riunione attraverso le punte di due motivi ad asso di cuori[2] determina la fusione di due composizioni indipendenti, quella della sirena e quella delle bestie affrontate (fig. 32).

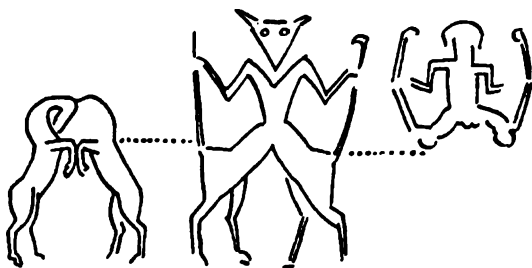
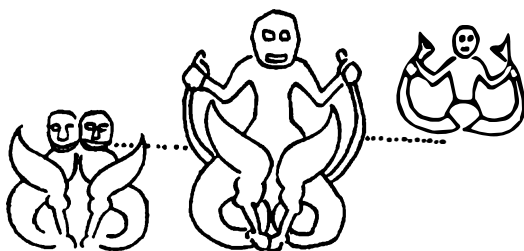
Questo strano mostro si ritrova in diversi bronzi del Luristan,[3] in quelle curiose figure definite da Godard «i protettori delle greggi», la cui anatomia è ancora più complessa. Le code della sirena risalgono verso le sue spalle, e ciascuna riceve una testa e delle zampe. Il tronco si allunga e termina con le zampe posteriori di animali affrontati, che si stirano e assumono forme sorprendenti.

Non è singolare ritrovare lo stesso mostro, composto con gli stessi elementi e secondo gli stessi procedimenti, su un capitello del portale di Moissac? (fig. 33). In entrambi i casi si riscontra la medesima complessità, la rigorosa combinazione simmetrica di due figure, che racchiudono rispettivamente la sirena e i grifoni affrontati. Il procedimento e l'effetto sono identici.

Questi raffronti rivelano più di un punto in comune fra la stilistica romanica e le forme asiatiche.

1. Impronta di Farah, Berlino, cfr. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, cit., fig. 60; cilindro arcaico, Louvre, cfr. Menant, *op. cit.*, vol. I, fig. 26; cilindro della collezione Luynes, *ibid.*, fig. 27.

2. Questo motivo si ritrova nel suo aspetto puramente ornamentale sul cilindro siro-hittita riprodotto da Contenau, *La Glyptique syro-hittite*, cit., tav. XVI, fig. 108.

3. Cfr. Dussaud, *op. cit.*; Godard, *op. cit.*, figg. 187-189, 193, 195-196 *bis*.

32. Mostro presente su un cilindro ed elementi della sua composizione. Parigi, Bibliothèque nationale.

33. MOISSAC. Mostro scolpito ed elementi della sua composizione.

Il principio di una forma impersonale e fissa che rinasce assumendo aspetti diversi è il medesimo. Alcune formule acquisiscono la stabilità di un rituale. Riappaiono continuamente, penetrano in composizioni diverse, organizzano il movimento e i contorni di esseri viventi, scene e oggetti. Le stesse curve dunque compongono e strutturano i diversi temi.

Non vi è soltanto coincidenza di princìpi. Non si tratta solo di schemi astratti che determinano la varietà delle figure; anche le figure molto spesso si assomigliano. Tuttavia questa geometria che crea immagini diverse a partire dagli stessi elementi assume in Occidente un valore essenzialmente ornamentale, cosicché nella decorazione delle nostre chiese non abbiamo soltanto figure nate da ornamenti, ma

accanto ad esse – e in grande abbondanza – anche gli ornamenti che le hanno suggerite.

In Oriente queste formule sono più nascoste; molto raramente sono riprodotte nel loro puro aspetto ornamentale. Per quanto concerne le ragioni, si possono suggerire alcune ipotesi: forse la volontà dell'artigiano di non rivelare i segreti del mestiere, lasciando così alle creazioni fantastiche tutto il loro mistero; forse la predilezione per le forme viventi, seppure chimeriche, rispetto alle forme astratte che pure le ispirano; forse l'indifferenza per funzioni puramente decorative in un'arte carica di significato.

Questa riserva non ci deve ingannare: se gli ornamenti a noi familiari rimangono a tutt'oggi rarissimi nell'arte sumera e nelle arti che da questa derivano, ne esiste tuttavia qualche esempio di epoca alta.

Il cilindro arcaico della collezione de Clercq (fig. 29) riunisce i principali motivi. Diversi viticci (motivo I) si raggruppano attorno al medesimo asse disegnando sia la figura dell'asso di cuori (motivo II) sia quella della palmetta ramificata (motivo III).

Nell'arte siro-hittita, dove la grammatica ornamentale è particolarmente ricca, accanto a svariati disegni di treccia riappaiono anche i viticci, che si combinano in modi diversi formando una grande varietà di motivi conformi alle composizioni ornamentali dei personaggi e delle bestie che abbiamo studiato.[1] Nei monumenti ciprioti l'albero sacro appare di frequente, disegnando talora il motivo I, talora il motivo III, talora una combinazione dei due riuniti attorno al medesimo asse.[2] Negli stucchi sas-

1. Cfr. Contenau, *La Glyptique syro-hittite*, cit., tav. XI, figg. 60-62; tav. XV, fig. 102; tav. XVI, fig. 108.

2. *Ibid.*, tav. XXXII, fig. 214; possiamo inoltre aggiungere il curioso caso delle impronte di Farah (fig. 27*a*), Museo di Berlino, cfr. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, cit., fig. 410, dove il motivo II, simile a un ornamento romanico, raffigura la testa di Gilgameš.

sanidi di Kiš abbondano steli e palmette riuniti in vari modi, già d'aspetto romanico.[1] Questi documenti, peraltro non unici, valgono come verifica. Resta comunque dimostrato che l'applicazione di queste formule ha nelle due arti il medesimo effetto. Le stesse composizioni di personaggi e animali, le stesse cifre, generate da una fantasia in apparenza libera, si ripetono attraverso i secoli. Mostri con corpi multipli, esseri bicefali appaiono nell'Asia antica e in Occidente. In momenti storici lontanissimi l'incisore di sigilli e lo scultore delle chiese medioevali cercano lo straordinario, il singolare, il fantastico; hanno bisogno di forme bizzarre, che si distacchino dalla vita normale. La loro immaginazione si compiace nell'unire le cose più sorprendenti, genera nuove creature che incarnano l'animale nell'immagine dell'uomo e che umanizzano la bestia.

L'affinità dei risultati non risulta qui dalla concordanza fortuita di due morfologie similari. Non si tratta di una semplice analogia di deduzione che, applicata alla stessa materia, perviene ai medesimi effetti. Molti particolari confermano la coincidenza al di là delle necessità di stile, rivelando un legame più solido e più concreto.

1. Cfr. J. Baltrušaitis, *Sasanian Stucco, Ornemental,* in *A Survey of Persian Art,* a cura di A.U. Pope, Oxford University Press, London-New York, vol. I, 1938, pp. 601-30.

IV
CONCORDANZE ICONOGRAFICHE

I demoni. Labartu e la Lussuria. Le libagioni. I combattimenti. Le scene rustiche. L'asino musicante. Le Adorazioni. Il personaggio circondato da animali e la visione dell'Apocalisse. Il Buon Pastore. Daniele. L'aquila araldica.

Abbiamo già avuto occasione di sottolineare, a proposito di questioni di stile, la persistenza nella scultura romanica di diversi elementi dell'iconografia asiatica. L'iconografia assira di Labartu, quale ci appare nelle placche dell'Inferno, permane in molti rilievi del XII secolo. Abbiamo avuto occasione di citare altre serie di personaggi che tengono serpenti.

Personaggi villosi come Labartu sono scolpiti sui capitelli romanici di Nazareth. I demoni di Vézelay e di Saulieu presentano inoltre gambe che terminano con zampe adunche. Il particolare degli animali appesi alle mammelle si può ritrovare nella Lussuria di Urcel, Moissac, Saint-Sever, Rustan.

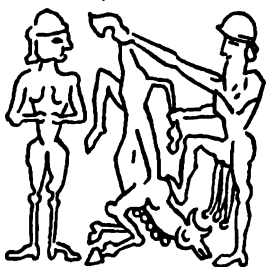
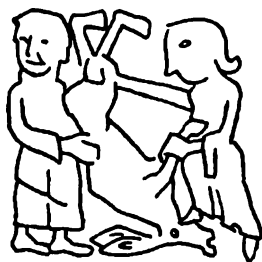
Ma ancora più curioso è trovare nell'arte romanica la scena delle libagioni. Su un capitello del Museo degli Agostiniani a Tolosa due personaggi seduti tengono ciascuno un vaso da cui cola un filo d'acqua. Il disegno è uguale a quello dell'acqua fertilizzante di molti sigilli e rilievi orientali: striata da sottili tratti paralleli, l'acqua ricade formando uno stretto cordone.

Altre composizioni delle antiche arti dell'Asia riappaiono nell'Occidente romanico. Il personaggio che tiene nelle mani piccoli esseri umani inciso su un sigillo siro-cappadocio[1] ricompare su un capitello di Hagetmau. Anche qui la figura centrale tiene due personaggi sospesi come fossero prede.

La scena in cui Gilgameš atterra un quadrupede mettendolo a testa in giù davanti a un personaggio – la dea nuda –, rappresentata su un cilindro nello stile di Kirkuk (fig. 34 a),[2] si ritrova sulla facciata di San Michele a Pavia (fig. 34 b). La composizione è la stessa: due personaggi simmetrici in mezzo ai quali appare l'animale a testa in giù; il personaggio di destra afferra la bestia per le zampe e le mette il piede sinistro sul collo. Solo che qui non si tratta certamente di epopea asiatica, ma di una semplice scena rustica: un contadino che abbatte un animale.

Anche in San Michele a Pavia (fig. 44) si riconoscono alcuni particolari del combattimento fra quadrupedi che si svolge su una placca della tomba del re di Ur (fig. 43 a). Un animale si impenna e divora le zampe posteriori di una seconda bestia cornuta che si rovescia. Un'altra placca della tomba del re di Ur, nella parte anteriore dell'arpa, è decorata da diverse scene che attirano la nostra attenzione. Abbiamo già segnalato quella con Gilgameš circondato da due animali, di cui troviamo una replica a Estany. Nel secondo registro si riconosce un'altra immagine assai comune nell'arte romanica: quella dell'asino musicante (fig. 35 a), visibile a Saint-Sauveur a Nevers, a Saint-Parize-le-Châtel, sui portali di Saint-Aignan a Cosne, a Fleury-la-Montagne, Meillers, Brioude, Saint-Benoît-sur-Loire e Nantes (fig. 35

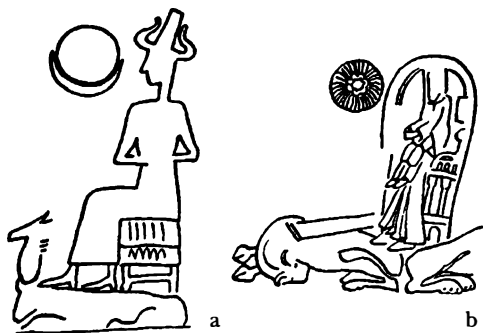
1. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 97, fig. 4.

2. Bibliothèque nationale, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 720.

34 a. STILE DI KIRKUK. Particolare di un cilindro. Parigi, Bibliothèque nationale; b. PAVIA. Bassorilievo della chiesa di San Michele.

35 a. UR. Particolare della parte anteriore dell'arpa della tomba del re; b. NANTES. Particolare di un capitello proveniente dall'antica cattedrale.

b).[1] Alcuni di questi esempi hanno una indiscutibile parentela con l'arte sumera. L'animale è seduto sulle zampe posteriori; l'arpa collocata davanti a lui disegna un triangolo pressoché identico, e la bestia tocca le corde con lo stesso gesto.

Gli animali umanizzati figurano in molte scene della stessa placca. L'orso danza, il leone tiene un vaso, un cane in piedi – con un pugnale infilato nella cintura – porta un tavolo carico di pezzi di carne, teste e zampe di animali. Una piccola bestia agita un

1. Cfr. Mâle, *op. cit.*, p. 340. Un analogo raffronto è stato proposto da Bernheimer, *op. cit.*, p. 91.

36 a. CAPPADOCIA. Particolare di un'impronta di cilindro. Parigi, Louvre; b. NEUILLY-EN-DONJON. Particolare del rilievo del timpano.

sistro. Si ritrova lo stesso spirito favolistico che anima un gran numero di rilievi romanici, dove orsi, volpi, uccelli imitano con bonomia e malizia i gesti degli uomini.

Ma esistono molte altre concordanze. Gli dèi dell'antica Asia sono spesso rappresentati, in piedi o seduti, sopra animali. Nell'impronta di un cilindro cappadocio (fig. 36 a)[1] il grande dio di una scena di sacrificio è seduto su un trono che si erge sopra un toro accasciato, e ha davanti a sé, quasi al livello della testa, i suoi attributi simbolici: il disco solare e la luna. Un altro dio, in piedi sulla schiena di un animale, avanza verso di lui. Questi personaggi così rappresentati ricorrono spesso.[2] In genere camminano verso il dio principale, che è assiso di profilo su un trono davanti al quale si alzano un astro e una falce di luna. È un tema di adorazione.

Diversi particolari della sua iconografia si ritrova-

1. Louvre, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 585.

2. Cilindri siro-hittiti. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 94, nn. 22, 23.

no sul timpano di Neuilly-en-Donjon (fig. 36 b) nella raffigurazione dei magi che recano le loro offerte al Bambino. Non occorre insistere in questo caso sull'origine orientale della leggenda. Heuzey[1] segnala che il tema della Dea e del Bambino adorato proviene dalla Caldea. Recentemente Evans[2] ha cercato di seguire la trasformazione del mito in leggenda cristiana. È importante osservare la rinascita di alcuni elementi caratteristici dell'adorazione orientale nella composizione romanica. La Vergine e il Cristo sono ritratti di profilo; la stella è collocata proprio nella stessa posizione in cui si trova il segno astrale della divinità; i magi avanzano verso di essa come in un'adorazione orientale, uno dietro l'altro, e al pari del trono della Vergine si ergono sulla schiena di bestie mostruose. È sorprendente riconoscere in queste ultime il toro e il felino, attributi simbolici del Grande Dio e della Grande Dea.[3] In pieno XII secolo riappare così nella sua forma originaria un tema che già in precedenza era stato elaborato e trasformato dall'arte cristiana.[4]

Il tema degli animali combattuti da Gilgameš, che spesso appaiono vicino al trono divino o regale, interviene certamente anche nella formazione di un altro tema assai diffuso nell'arte romanica. Su un sigillo hittita del Louvre[5] compaiono due quadrupedi addossati al di sotto di un imponente seggio. Sulla

1. L. Heuzey, *Les Origines orientales de l'art*, Leroux, Paris, 1891, pp. 91 sgg.

2. A. Evans, *The Earlier Religion of Greece on the Light of Cretan Discoveries*, London, 1931.

3. Sugli attributi degli dèi, si veda Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., p. 382.

4. Mâle, *op. cit.*, p. 430, vede in queste bestie il simbolo delle potenze del male.

5. Louvre, cfr. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux*, II, *Acquisitions*, cit., tav. 101, fig. 116.

coppa di Cosroe proveniente dal tesoro di Saint-Denis, attualmente conservata nel Cabinet des Médailles,[1] il trono è retto da due quadrupedi alati addossati, che sembrano emanare dal personaggio centrale. I loro colli tesi descrivono due curve simmetriche. Questo raggruppamento di un personaggio centrale con degli animali si ritrova nella composizione della visione di san Giovanni scolpita sui timpani di Moissac, Bourg-Argental, Luz, Maguelonne, e in seguito su quelli di Angers, Chartres, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud. I quadrupedi che un tempo furono atterrati dal re di Uruk sono diventati le bestie dell'Apocalisse: il leone e il bue. Lo schema di base rimane intatto. Il personaggio centrale, il Cristo, circondato di simboli, resta immobile. Isolate, le figure dell'aquila e dell'uomo si aggiungono nella parte superiore del rilievo per completarne l'iconografia.

Un altro tema dell'iconografia cristiana attira la nostra attenzione: quello del Buon Pastore, molto diffuso nell'arte romanica, e particolarmente in Alvernia. La stessa figura che tiene la bestia nello stesso modo si può osservare sulla pàtera di Dali,[2] su una coppa fenicia di Cipro, sul rilievo di Karkemiš[3] nel quale i servitori portano i capretti sacrificali.[4] Nell'arte romanica la si trova a Besse-en-Chandesse, Issoire, Orcival, Riom, Saint-Nectaire e Valence. È naturale pensare innanzitutto che l'Ermes crioforo, divenuto il Buon Pastore delle catacombe, si interponga fra i prototipi orientali e le raffigurazioni romaniche.[5] Ma

1. Cfr. F. Sarre, *L'Art de la Perse ancienne*, Crès, Paris, 1921, tav. 144.

2. Cfr. E. Longperrier, *Musée Napoléon III*, tav. xv.

3. Cfr. E. Pottier, *L'Art hittite*, Geuthner, Paris, 1926, fig. 33.

4. *Ibid.*, p. 81, segnala la parentela di questo gruppo con il Buon Pastore cristiano.

5. Per la storia del motivo, cfr. A. Veyries, *Les Figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien*, Thorin, Paris, 1884.

una prima osservazione ci trattiene dal trarre questa conclusione: la fattura del disegno, lo schematismo della composizione sono infinitamente più vicini allo stile dell'Asia antica che all'immagine creata dal pennello alessandrino. Del resto l'uomo che porta il montone non è il solo a ricomparire nell'arte romanica, dove si riscontrano altre composizioni di cui esistono esempi molto antichi, ignoti alla prima arte cristiana. I monumenti di Karkemiš assumono in questo caso un'importanza capitale. Vi si ritrova non soltanto il prototipo del Buon Pastore, ma anche quello di Daniele nella fossa dei leoni. Gli animali della statua del dio[1] sono raffigurati nello stesso modo di quelli dei capitelli di Arles, Fidenza, Lescar, Luz, Modena, Saint-Lizier, del Museo di Tolosa. Non appaiono in posizione semieretta, o rovesciata a testa in giù come sui rilievi derivanti dalla formula ornamentale di Gilgameš, bensì solidamente piantati per terra. Occupano i lati opposti del blocco, sulla faccia del quale appare un genio che li tiene per il collare e che in Occidente diventa Daniele. La massa architettonica – sconosciuta all'arte delle catacombe – e le linee principali della composizione sono le medesime.

Temi diversi sono dunque trattati in maniera analoga nell'arte antica dell'Asia e nell'arte romanica: i serpenti, il corpo villoso di Labartu, gli animali che si appendono alle sue mammelle, le libagioni, il trono e gli animali simmetrici, la scena dell'Adorazione con la base formata da animali, il Buon Pastore, Daniele, l'asino musicante. E tralasciamo le analogie fra le rappresentazioni di Adamo ed Eva, dell'albero ornamentale e della leggenda sumero-accadica della Caduta,[2] dove intervengono gli stessi ele-

1. Cfr. Pottier, *L'Art hittite*, cit., fig. 37.

2. Cfr. S. Langdon, *Le Poème sumérien du Paradis, du déluge et de la Chute de l'homme*, Leroux, Paris, 1919.

menti. Tutte queste somiglianze, ora stilistiche ora iconografiche, sembrano concentrarsi nella rappresentazione forse più sorprendente fra tutte quelle di cui ci siamo occupati finora: l'aquila araldica, emblema di Ningirsu, rinasce in Occidente pressoché identica. Questo rapace con le ali spiegate e la testa leonina, che «lega» due quadrupedi, è uno dei motivi più antichi dell'Asia Minore. Lo si trova su alcuni vasi di Susa nello stile I. Nello stile II appare già pienamente sviluppato a Elam. È l'aquila che inizialmente tiene negli artigli piccoli uccelli e poi stambecchi.[1] Thureau-Dangin[2] ha dimostrato come questa aquila araldica si chiamasse Imgi e fosse l'emblema di molte divinità, incarnazioni diverse dello stesso dio Ninurta: ad esempio Zababa, il Ninurta della città di Kiš, e forse Nin-Šušinak, il Ninurta di Susa. Heuzey[3] spiega come questo emblema, che fu anche quello della città di Lagaš, si sia a poco a poco propagato verso Occidente. Quali esempi della rappresentazione di Imgi possiamo citare quelli della placca di bitume detta di Dudu,[4] del bassorilievo di Ur-Nina proveniente da Tello,[5] del rame di Tell el'Ubaid[6] e infine del vaso d'argento di Entemena.[7]

Dopo secoli, a grande distanza dalle città di cui

1. Cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., p. 604.

2. F. Thureau-Dangin, *L'Aigle Imgi*, in «Revue d'Assyrologie», XXIV, 1927.

3. L. Heuzey, *Les Armoiries chaldéennes de Sirpourla*, Leroux, Paris, 1894.

4. Louvre, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 357.

5. Louvre, cfr. Heuzey, *Catalogue des antiquités chaldéennes*, cit., p. 93.

6. British Museum, cfr. H.R. Hall, *A season's work at Ur, Al-Ubaid*, Methuen, London, 1930, tav. VI.

7. Louvre, cfr. «Monuments Piot», 1895.

costituiva l'emblema e dalle divinità di cui era il misterioso attributo, l'aquila riappariva in Occidente: nel X secolo nella Spagna musulmana, a Medina-Az-Zahra,[1] due secoli più tardi sul portale di San Michele a Pavia e nell'affresco della cattedrale di Clermont, nel 1305 a Granada, e in seguito molte altre volte.[2] Con le ali spiegate e una magnifica coda, serra negli artigli bestie simmetriche. È vero che l'aquila sumera ha una testa leonina, ma questa discrepanza in realtà non fa che corroborare l'indiscutibile parentela fra le due figure, poiché spesso sul cranio del rapace rimangono le orecchie della belva. Questa apparizione nell'Europa medioevale di uno dei più antichi emblemi caldei è per noi di primaria importanza. La figura araldica si pone come una sorta di sigillo in cui sembra concentrarsi tutta una rete di analogie e concordanze.

Simili analogie e concordanze, per quanto sorprendenti, ci autorizzano a domandarci se l'arte romanica si sia ispirata alle antiche arti dell'Asia, e in che modo, attraverso quali vie avrebbe potuto stabilirsi il contatto.

1. Cfr. B. e E.M. Whishaw, *Hispano arabic Art at Medina-Az-Zahara*, in «Burlington Magazine», agosto 1911, tav. I, fig. A.

2. Cfr. E. Serrano Fatigati, *Datos para la historia del arte. Portadas artisticas de monumentos españoles*, Hauser-Menet, Madrid, 1905, p. 23. Si può segnalare la stessa figura a Marrakesch (X sec.), cfr. G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, Picard, Paris, 1927, fig. 89.

V

DALL'ARTE SUMERA ALL'ARTE ROMANICA

La trasmissione e i contatti. Azione degli strati successivi nella corrente degli scambi. Le età dei metalli e il primo strato orientale in Europa. L'arte barbarica: il regno dei procedimenti astratti e della poetica dei mostri. Le arti dell'Alto Medioevo: i tessuti trasmettono i motivi, non il procedimento ornamentale. Le arti preziose dell'Islam perfezionano il reticolo astratto. I manoscritti sviluppano la tecnica ornamentale e rinnovano le immagini.

L'importazione delle forme orientali in Occidente risale ai tempi più remoti, e si sviluppa particolarmente nel secondo periodo hallstattiano. A Este, a Bologna, in Tirolo, in Carniola, in Stiria appaiono decorazioni decisamente asiatiche: quadrupedi alati, sfingi, centauri e ogni sorta di animali fantastici.[1] Una serie di vasi di bronzo scoperta a nord delle Alpi arricchisce ulteriormente questo repertorio già vasto. Sul vaso del tumulo di Grächwil presso Berna[2] appaiono geni alati e animali affrontati e addossati. Si ritrova la composizione del personaggio fra bestie, alcune delle quali a testa in giù. Le anse del vaso di bronzo di Cuma, in Campania,[3] presentano una singolare somiglianza con i ciondoli d'oro dell'epoca di Akkad.[4] Vi si osserva il motivo di Gilga-

1. Cfr. J. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, Picard, Paris, 1913, p. 764.
2. *Ibid.*, figg. 305 e 306.
3. *Ibid.*, fig. 307.
4. Cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 487.

meš che abbiamo più volte segnalato nell'arte romanica.

Questi apporti asiatici non cessano con l'epoca di La Tène: i fermagli di Somme-Brionne (Marna), di Hauviné (Ardenne) e di Weisskirchen (Renania) sono spesso decorati con animali addossati dalla nettissima composizione ornamentale.[1] Le bestie che decorano le fasce di bronzo lavorate a sbalzo delle tinozze di legno di Aylesford e di Marlborough[2] testimoniano il diffondersi di questa importazione, particolarmente sostenuta nel Sud e nel Sud-Est della Spagna, dove appare tutta una fauna fantastica in cui spiccano sfingi e leoni con testa umana.

Va anche ricordato che in Sardegna, nella necropoli di Tharros, è stata rinvenuta una glittica, prodotta probabilmente in una bottega locale, in cui le influenze assire e fenice appaiono assai marcate.[3]

Anche l'arte etrusca, così strettamente legata all'Oriente, fu un potente vettore nella diffusione degli antichi temi asiatici. Monili, oggetti, la glittica rinvenuta in alcune tombe a Caere, Corneto (Tarquinia), Preneste e Volterra sono spesso ornati con alcuni dei motivi che abbiamo esaminato. Ad esempio il fascio di spille trovato in una sepoltura etrusca nei pressi di Ancona[4] è sormontato da un piccolo personaggio sotto il quale sono raffigurate due bestie addossate. Si riconosce senza difficoltà il tema che appare successivamente su un sigillo hittita e sulla coppa di Cosroe, e che si sviluppa sul timpano di Moissac. Le bestie affrontate sono scolpite su una pietra di Bologna.[5] Il quadrupede con due teste che,

1. Cfr. Déchelette, *op. cit.*, figg. 524 e 525.

2. *Ibid.*, fig. 658.

3. Cfr. Menant, *op. cit.*, vol. II, p. 253.

4. Cfr. Déchelette, *op. cit.*, fig. 318.

5. Cfr. A. Grenier, *Bologne villanovienne et étrusque*, Fontemoing, Paris, 1912, fig. 134.

abbozzato nella decorazione di Susa, trova poi uno sviluppo nel capitello persiano, riappare sul disco di bronzo di Civitella.[1] La composizione di Gilgameš si ritrova sullo specchio Arnoaldi[2] e su altri monumenti.[3] La sirena a due code si segnala su un capitello di Chiusi.[4] La composizione di Monteleone di Spoleto[5] riproduce il combattimento fra animali delle scale di Persepoli. Su una stele etrusca si vede anche il personaggio caucasico con le gambe trasformate in trecce.[6] La stilistica ornamentale è sempre di notevole purezza. Su un disco di Tarquinia[7] i corpi di personaggi inginocchiati compongono il disegno di una svastica. Altri schemi geometrici ricorrono con frequenza negli elementi dell'arte etrusca. Ma il fatto ancora più importante è che quest'ultima conosce anche il rilievo. Soulier ha già accostato la scultura etrusca della porta di una tomba di Tarquinia (Museo Archeologico di Firenze) a quella di un timpano romanico proveniente dalla chiesa di San Giusto a Volterra (Museo di Arte Sacra di Volterra).[8] Vi si ritrova infatti la bestia mostruosa con due corpi di cui Pottier[9] ha ricostruito la storia, e che abbiamo segnalato in qualche altro esempio romanico. Simili accostamenti si possono moltiplicare. I grifoni affrontati che assalgono un cervo visibili nella parte romanica della cattedrale di Volterra, nella chiesa di San Pie-

1. Cfr. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, Rinascimento del libro, Firenze, 1928, vol. II, tav. 49, fig. 154 *b*.

2. Cfr. Grenier, *op. cit.*, fig. 118.

3. Cfr. Ducati, *op. cit.*, tav. 56, fig. 169.

4. *Ibid.*, tav. 177, fig. 452.

5. *Ibid.*, tav. 108, fig. 288.

6. *Ibid.*, tav. 153, fig. 399.

7. *Ibid.*, tav. 67, fig. 203.

8. G. Soulier, *Les Influences orientales dans la peinture toscane*, Laurens, Paris, 1924, pp. 173 sgg., fig. 81.

9. Pottier, *Histoire d'une bête*, cit.

tro a Spalato e in Santa Maria Forisportam a Lucca hanno una indiscutibile parentela con i motivi etruschi dei vasi e dei sarcofagi (Museo di Arte Sacra di Volterra) ispirati dall'antico Oriente.[1] Questa serie è completata dalle decorazioni dell'urna funeraria di Settimello e dal candelabro pasquale di San Paolo fuori le Mura a Roma, le cui analogie sono state segnalate da Bernheimer.[2] Il ruolo dell'arte etrusca nella formazione della scultura romanica non si limita dunque a una semplice trasmissione di temi e motivi, ma può anche ispirare il modellato e la fattura.

Dunque, a partire dall'epoca protostorica, se non prima, si forma in Europa un intero repertorio di immagini e di motivi provenienti dall'antico Oriente, che si rinnova e si arricchisce progressivamente.[3]

I Copti, i Siriani, i Barbari, gli Arabi e infine Bisanzio hanno fortemente contribuito ad ampliarlo. È noto che i contatti fra l'Europa e l'Oriente si sono mantenuti costanti grazie ai pellegrinaggi, ai viaggi, al commercio, per non parlare delle Crociate e di altri importanti fattori storici. Bréhier ha studiato le colonie di orientali in Occidente all'inizio del Medioevo.[4] Ebersolt ha raccolto una ricchissima documentazione sulle vie attraverso le quali continuarono ad avvenire gli scambi.[5] Alcuni itinerari sono particolarmente suggestivi. Nel IX secolo il signore franco Fromond, dovendo espiare un crimine, par-

1. Soulier, *op. cit.*, p. 177.

2. Bernheimer, *op. cit.*, tav. IV, figg. 11 e 12.

3. Tralasciamo i motivi orientali conservati nell'arte greca e nell'arte romana, che occupano un posto particolare, e il cui studio è complicato dagli elementi nuovi di uno stile spesso in antitesi con l'arte romanica.

4. L. Bréhier, *Les Colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age*, in «Byzantinische Zeitschrift», XII, 1903.

5. J. Ebersolt, *Orient et Occident, recherches sur les influences byzantines et orientales en France*, 2 voll., Van Oest, Paris, 1928-1929.

te per la Terra Santa con i due fratelli. Vanno in Egitto, a Cartagine, ritornano a Roma per poi recarsi al Santo Sepolcro, visitano la Galilea, l'Armenia, l'Anatolia, il Monte Sinai, le sponde del Mar Rosso.

Beniamino di Tudela, partito nel 1160 da Saragozza, non fu certo il primo a spingersi nel cuore dell'Asia. Dappertutto trova testimonianze di relazioni antiche e regolari. Montpellier, ad esempio, assicura un importante traffico con l'Egitto, la Lombardia, l'Inghilterra e la Siria.[1] Egli va in Grecia, in Palestina, vede Babilonia, segnala il luogo in cui sorgeva Ninive, visita Samarcanda, forse raggiunge l'India, e ritorna passando per Alessandria, per poi recarsi a Parigi. In Oriente incontra molti francesi; descrive i monumenti che più lo colpiscono, e da alcuni passi del suo racconto emerge la curiosità per il bestiario antico.[2]

Gli oggetti orientali giungono in Europa per diverse vie. I tesori delle chiese come quelli di Monza, Conques, Sens, Silos, Treviri, Aquisgrana, Saint-Denis, ad esempio, si arricchiscono di tessuti copti e sassanidi, di avori arabi o bizantini dove riappaiono spesso le immagini dell'antica Asia.

L'arte romanica, elaborata su un terreno in cui i costanti apporti orientali hanno depositato strati già sedimentati, e a contatto con arti in cui lo stile asiatico rinasce in tutto il suo fulgore, dispone quindi di una vasta materia dove rivivono con maggiore o minore intensità gli elementi delle secolari arti d'Oriente.

Ma un'osservazione va fatta: il valore di questa materia è disuguale: l'uomo di Hallstatt o di La Tène, l'Etrusco, il Barbaro, l'orafo arabo o il tessitore

1. Cfr. Benjamin de Tudelle, *Voyage autour du monde*, Paris, 1830.

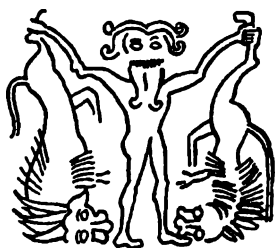
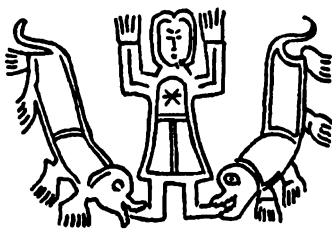
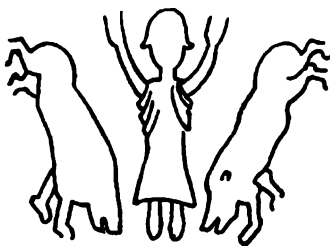
2. *Ibid.*, p. 103; si veda anche R. Dussaud, *Le Sanctuaire phénicien de Byblos d'après Benjamin de Tudelle*, in «Syria», 1926, p. 247.

sassanide e il viaggiatore attraverso i deserti dell'Asia non guardano alla stessa forma con il medesimo spirito. Vi si ispirano, ma la ricreano. Vi è scelta, adattamento, interpretazione. Della stessa forma si conservano elementi diversi, ognuno dei quali ha un suo significato e un valore particolare nell'elaborazione della scultura romanica.

Ci è difficile stabilire fin d'ora il ruolo dei primi strati preistorici d'impronta orientale. Si è avuta nel Medioevo una trasmissione diretta di temi remoti, che rivivono d'altronde con il massimo splendore durante le ultime età dei metalli, o va ipotizzata la creazione di un repertorio propizio alla loro successiva diffusione per vie diverse? Formulando la questione in altri termini: i primi strati preistorici hanno contribuito al trapianto di elementi precisi o semplicemente alla formazione di un gusto? Sembra che, anche in assenza di un'azione incisiva, sia sempre esistito un terreno favorevole alla fioritura delle forme di un'arte barbarica orientaleggiante, che hanno dunque trovato in Occidente un suolo pronto a riceverle.

Il ruolo di quest'ultima è stato più diretto. L'oreficeria degli Sciti e dei Barbari, la decorazione degli oggetti merovingi e carolingi formano una catena ininterrotta che unisce l'arte romanica alle arti dell'Oriente millenario.[1] Seguendo il loro sviluppo è possibile vedere come i temi asiatici ritornino in vita. Sulla placca di cintura di Jouy-le-Comte[2] riappare ad esempio l'antica composizione di Gilgameš circondato da animali a testa in

1. Tralasciamo l'arte irlandese (cfr. F. Henry, *La Sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Leroux, Paris, 1932), la cui scultura, assai influenzata dall'Oriente, costituisce un gruppo a parte, che studieremo più avanti nella stessa prospettiva.

2. Cfr. «Gazette archéologique», 1889.

37 a. SUMER. Particolare di un cilindro sumerico arcaico: Gilgameš che atterra i leoni; b. JOUY-LE-COMTE (Val d'Oise). Placca di cinturone: Daniele nella fossa dei leoni.

38 a. AGHTAMAR (Armenia). Bassorilievo; b. SAN PEDRO DE LA NAVE (Spagna). Bassorilievo.

giù (fig. 37 a). È Daniele fra i leoni che gli leccano i piedi, come a San Pedro de la Nave (fig. 38 b). La placca rappresenta uno stadio importante fra il sigillo sumerico, il vaso del tumulo di Grāchwil e il rilievo romanico. I grifoni, le bestie antitetiche, i mostri e i personaggi che spesso si confondono con l'ornamento, tutta la geometria di queste decorazioni barbariche evocano e rinnovano ancora una volta energicamente lo stile della Caldea e dell'Asia Minore, già conosciuto in Occidente con Hallstatt. Vi si ritrova la qualità preziosa dell'ornamento, l'amore per il fantastico, la preoccupazione di una composizione accuratamente calcolata. Queste forme dal-

l'origine spesso complessa, che in Europa precedono la fioritura della scultura romanica, hanno certamente ricoperto un ruolo importante nella formazione della stilistica ornamentale, rinnovando tutta un'arte di combinazioni astratte e resuscitando la poetica del mostruoso. Ma non hanno trasmesso tutti gli elementi del repertorio antico. La sapiente dialettica delle forme ornamentali non possiede l'antico vigore. Alcune immagini risultano deformate dalla nuova tecnica del metallo e del cloisonné, presentano una gamma incompleta e un accento peculiare. Nonostante i molti tratti comuni, questi oggetti dell'Alto Medioevo occidentale non basterebbero a spiegare tutto il complesso di concordanze e rapporti che legano la scultura romanica alle composizioni dell'Asia.

Le arti dell'Alto Medioevo orientale permettono di colmare certe lacune. Si è molto parlato, a proposito delle influenze orientali, del ruolo dei tessuti sassanidi e copti e degli avori arabi.[1] L'iconografia degli animali affrontati e addossati ai due lati di un albero, degli uccelli simmetrici con i colli intrecciati, dei mostri con due corpi, delle bestie che si divorano a vicenda, così come quella del personaggio circondato da quadrupedi e dell'aquila bicefala, sarebbero state introdotte nell'arte romanica tramite i tesori recati dall'Oriente e i preziosi cofanetti di Bisanzio o della Spagna musulmana. Certamente questi magnifici oggetti, in cui cogliamo il riflesso delle

1. L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, 3 voll., Paris, 1889-1903, vol. I, p. 241; Mâle, *op. cit.*, pp. 340 sgg.; Marquet de Vasselot, *op. cit.*; E. Berteaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Fontemoing, Paris, 1904; P. Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France*, in «Bulletin monumental», 1-2, 1925; Soulier, *op. cit.*; E. Maillard, *Saint-Jouin-de-Marnes*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1924; G. Huici, *Marfiles de San Millán de la Cogolla y Esculturas de Santo Domingo de Silos*, Calpe, Madrid, 1925; Bernheimer, *op. cit.*

antiche culture asiatiche – che spesso rinnovano con magnificenza –, rivestono una notevole importanza nelle formazione della scultura romanica. Vi sono casi in cui la relazione è palese. Il cofanetto d'avorio bizantino del Museo di Pisa e l'archivolto di San Zeno a Verona[1] sono decorati con lo stesso motivo asiatico dell'inseguimento di animali. Non vi è soltanto identità di tema: si ritrovano la stessa composizione, gli stessi contorni, lo stesso modellato. Il disegno del tessuto bizantino del Museo di Bergen e il rilievo di un capitello di Notre-Dame a Poitiers[2] rappresentano i medesimi animali addossati secondo lo schema del motivo II, con le code che si dispongono a palmetta. I grifoni del capitello di Sant Cugat del Vallès e del chiostro della cattedrale di Gerona possono essere accostati all'ornamento del tessuto orientale del Kunstgewerbemuseum di Berlino,[3] i cavalli affrontati di un capitello di Vignory sono quasi una copia della stoffa proveniente da Antinoe (Alto Egitto) attualmente a Berlino.[4] L'aquila bicefala, così frequente nella scultura romanica, non si ritrova solo sul bassorilievo musulmano di Medina-Az-Zahra, ma anche nell'ornamentazione dei tessuti arabi dei musei di Siegburg e di Berlino, così come sulla stoffa bizantina di Sankt Peter a Salisburgo e sul tessuto del tesoro della cattedrale di Sens.[5] Il combattimento fra animali di Parma può essere accostato ai motivi di molte placche arabe in avorio della Mesopotamia[6] o della Sicilia.[1]

1. Bernheimer, *op. cit.*, figg. 23 e 24.

2. *Ibid.*, figg. 44 e 46.

3. *Ibid.*, figg. 48 e 50.

4. *Ibid.*, figg. 47 e 49.

5. *Ibid.*, tavv. XXX e XXXI; Mâle, *op. cit.*, fig. 203.

6. Cfr. G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, Picard, Paris, 1927, vol. I, fig. 148.

La figura della sirena con doppia coda ha il suo prototipo diretto nella figura copta di Ahnas.[2]

Questi pochi esempi, che si potrebbero moltiplicare, permettono spesso di ritrovare i legami fra il rilievo romanico e il repertorio delle arti asiatiche. Rappresentano così una importante cerniera fra due mondi distanti nello spazio e nel tempo. Una volta individuato il contatto fra l'arte medioevale occidentale e quella orientale, è agevole arrivare alle fonti dei motivi e ricostruire il loro tortuoso cammino. Il percorso del gruppo delle bestie in combattimento che dal sigillo arcaico sumerico conduce, passando per i sigilli assiri e achemenidi e i tessuti sassanidi, ai tessuti arabi e alla scultura romanica può essere ricostruito con grande precisione.[3] Anche la storia dell'aquila con due teste, che rivive successivamente nell'arte hittita e sassanide prima di incarnarsi nelle forme musulmane che la trasmettono all'Occidente, può essere descritta in tutta la sua ampiezza.[4] Con assoluta chiarezza si seguono le metamorfosi della sirena, figura tutta ornamentale nell'arte sumera e nei bronzi del Luristan, animata da un nuovo stile nell'arte greca[5] e nuovamente irrigidita in schemi decorativi presso gli artisti copti e gli scultori romanici. Anche l'evoluzione del gruppo di Gilgameš circondato dai leoni può essere seguita attraverso i sigilli sumerici, babilonesi, hittiti, assiri, achemenidi. Ancora conforme all'antico modello nell'arte greca arcaica,[6] il gruppo si trasforma com-

1. *Ibid.*, fig. 150.

2. Cfr. G. Duthuit, *La sculpture copte*, Van Oest, Paris, 1931, tav. XXIII.

3. Cfr. Bernheimer, *op. cit.*, figg. 104-106.

4. Cfr. Mâle, *op. cit.*, p. 350.

5. Museo nazionale di Atene; Louvre, sala della ceramica italiota, vetrina B, n. 509.

6. Segnaliamo la composizione asiatica del personaggio circon-

pletamente con la fioritura dell'ellenismo,[1] per poi fissarsi presso i Sassanidi, negli avori arabi, sulle placche barbariche e sul capitello medioevale. Per quanto lungo sia il percorso dei motivi, se ne può ricostruire con maggiore o minore sicurezza quasi ogni tappa. Si pone allora il problema di sapere se le arti preziose dell'Alto Medioevo orientale che accolgono e trasmettono temi più antichi costituiscono un insieme con la stessa omogeneità dell'arte sumera e dei suoi diretti derivati da un lato e della scultura romanica dall'altro, se il segreto delle combinazioni creatrici vi è fedelmente trasmesso, oppure se gli avori e le stoffe conservano soltanto le vestigia di una tecnica ormai senza vita.

Una prima osservazione s'impone: i tessuti, pur restando fedeli ai temi figurativi ereditati dai monumenti antichi, nella maggior parte dei casi li interpretano in modo particolare. La tecnica della tessitura deforma inevitabilmente il disegno. L'intreccio obbligato dei fili cancella la curva ornamentale. Introdotta in una nuova materia, le linea perde in nitidezza. I contorni non possiedono la stessa duttilità né la stessa compattezza. Il gioco dell'ornamento si irrigidisce e depaupera. Trasposta e deformata in tal modo, la decorazione curvilinea tende allo stereotipo. In tutte queste forme, per quanto ricche, non si ritrova più il movimento segreto che evoca e crea la loro varietà: mostri bicefali, bestie con due corpi e un'unica testa, esseri chimerici con membra e tron-

dato da animali a testa in giù su un bronzo di Olimpia, cfr. O. Keller, *Die antike Tierwelt*, Engelmann, Leipzig, vol. I, 1909, fig. 13 *c*, e su un avorio del santuario di Artemide Ortia a Sparta, cfr. Ch. Picard, *Les Origines du polythéisme hellénique*, vol. II: *L'ère homérique*, Laurens, Paris, 1932, tav. XI.

1. Gli elementi iconografici della composizione dell'eroe sumero che attacca i leoni si possono riconoscere nella Menade di un vaso greco che, coronata da un serpente, brandisce una pantera rovesciata, cfr. Picard, *op. cit.*, tav. XVIII.

chi multipli. Di tutte queste immagini che si collegano, si suscitano e si completano l'un l'altra rimangono qui soltanto frammenti, ed è difficile seguire la concatenazione creatrice dei motivi. Tutti i personaggi e gli animali riprodotti sui tessuti rimangono distanziati, come in un solenne corteo di insegne araldiche. È una rassegna di ornamenti che, introdotti in un nuovo mondo di forme, assumono un nuovo significato ed elaborano una diversa poetica.

Questa passività dei copisti, che mutuano l'esteriorità di una forma senza partecipare alla sua vita interna, emerge anche nella decorazione araba e sassanide delle coppe, dei piatti, degli avori, degli oggetti preziosi, dove la libertà ornamentale non è pur tuttavia ostacolata. È un'arte che riproduce fedelmente numerosi motivi senza preoccuparsi della loro struttura nascosta né delle cause che li hanno prodotti. Siamo davanti a una decorazione calcolata con estrema eleganza intellettuale che si accontenta della purezza delle soluzioni. L'immagine è immersa nell'ornamento, concepita soprattutto come un gioco di curve, di rette e di angoli, e le sue variazioni sono relativamente limitate. Non si trasforma, non rinnova costantemente lo schema astratto, è immobile. Gli Arabi arricchiscono il reticolo lineare, ma non tendono a fare altrettanto con i molteplici aspetti della materia raffigurata. Il loro ruolo sembra essere stato soprattutto quello di perfezionare le combinazioni astratte, non di far nascere in loro la vita.

Per quanto importanti nel giustificare alcuni aspetti della scultura romanica, questi oggetti non spiegano ancora l'origine della sua tecnica. Rispetto alla forza e alla compiutezza con cui si sviluppa la stilistica romanica, queste forme, che si collocano tra la fine di un'arte e l'inizio di un'altra, sembrano testimoniare un declino accademico più che un fecondo periodo sperimentale.

Non qui, ma soprattutto sulle pagine dei manoscritti si sviluppa la stilistica ornamentale. Lavorata come un pezzo d'oreficeria, la miniatura dell'Alto Medioevo si ispira molto alle antiche arti preziose, da cui mutua non solo alcuni temi isolati, ma anche una tecnica che adatta alle proprie specifiche necessità. Non si limita a riprodurre passivamente figure codificate di bestie simmetriche o in combattimento, animali e personaggi antitetici, correnti nei repertori ornamentali. Introdotta nello schema di un segno alfabetico, vi si adatta ricreando la propria materia. La lettera si sostituisce all'ornamento, una calligrafia più viva e più duttile alla rigida geometria delle curve cristallizzate nelle loro sapienti combinazioni. Si produce così uno scontro in cui forme e iconografia si rinnovano all'interno dello stesso meccanismo. Il dispositivo ritorna in funzione utilizzando nuovi elementi. Si è di fronte al rifacimento dell'intero sistema, con sviluppi in varie direzioni e un nuovo apprendistato tecnico.

Già all'inizio del VI secolo il Dioscoride di Vienna offre un vasto repertorio di iniziali zoomorfe. Pesci, polipi, delfini e altre bestie si piegano e si allungano per comporre il disegno delle lettere: una decorazione che si sviluppa rapidamente e invade i manoscritti armeni, franchi, longobardi, visigotici, carolingi e irlandesi.[1] Dal Caucaso alle Isole Britanniche forma una catena continua, al tempo stesso omogenea ed eterogenea, di straordinaria ricchezza. Sotto la penna del calligrafo appaiono uccelli, mostri, personaggi con corpi allungati, disarticolati e incurvati che si afferrano e si mordono, ai quali la maiuscola fornisce il supporto e lo schema. La fantasia non ha più limiti. Mai prima di allora si era riusciti a

1. Cfr. L. Bréhier, *L'Art en France*, La Renaissance du Livre, Paris, 1930, il capitolo «Calligraphie et enluminure des manuscrits».

concedersi tanta libertà e tanto capriccio all'interno di un reticolo fisso di curve. Bréhier cita una D del Lezionario di Luxeuil[1] composta da un pavone a testa in giù, con il collo ricurvo e la coda spiegata in aria. Altrove la medesima lettera è formata da un quadrupede in lotta contro un serpente. La E del Sacramentario proveniente da Gellone[2] è composta da quattro pesci che si mordono reciprocamente; la S da sette pesci a zigzag. Alcune lettere armene sono costruite con una strana aggregazione di varie bestie sovrapposte che si divorano reciprocamente.[3] Nelle lettere georgiane una testa umana è integrata nel corpo di un serpente. Si osservano anche animali avvinghiati.[4] All'interno delle stesse linee le immagini cambiano continuamente. Le metamorfosi diventano particolarmente complesse nei manoscritti irlandesi, dove le spirali e gli intrecci formano un reticolo ancora più ricco e più fitto, di straordinario virtuosismo.[5] Il libro di Kells, l'Evangeliario di Durrow[6] offrono esempi stupefacenti di scambi fra l'immagine dell'uomo, quella della bestia e la decorazione astratta.

Mentre le arti preziose del Medioevo orientale, i tessuti e gli avori sassanidi, arabi, bizantini e copti si limitano dunque a riprodurre diversi motivi, dimenticando spesso la tecnica che li ha generati, i manoscritti sviluppano soprattutto quella tecnica. Non si

1. Bibliothèque nationale, lat. 9427.

2. Bibliothèque nationale, lat. 12048.

3. Evangeliario del re Hetum, scuola di Drazarg, Biblioteca di Ečmiadzin, ms. 979 del catalogo.

4. Evangeliario di Djurud, Biblioteca del Museo etnografico di Tbilisi, n. 1667 del catalogo.

5. Cfr. H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, Leroux, Paris, 1931, pp. 97 sgg.

6. Cfr. J.O. Westwood, *Fac-similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts*, Quaritch, London, 1868.

accontentano di ripetere le forme antiche: pur restando fedeli agli antichi princìpi, inventano un nuovo universo. Nelle iniziali zoomorfe, nelle trecce e nelle spirali scritte rinasce così la stilistica ornamentale, e prende nuovamente coscienza di se stessa.

Questi sono i contesti artistici che preparano in una certa misura la fioritura dell'arte romanica. E nello spiegamento delle forze che contribuiscono alla sua genesi ogni arte e ogni ambiente sembra avere una precisa funzione. Se l'arte barbarica, a sua volta preannunciata in parte da Hallstatt e La Tène, crea un terreno fertile allo sviluppo delle forme geometriche e fantastiche apportandovi alcuni elementi, l'arte araba contribuisce alla formazione del genio astratto dell'artista. Gli oggetti sassanidi arricchiscono il repertorio tematico. I calligrafi dei manoscritti rivitalizzano e rendono più duttile il meccanismo ormai cristallizzato delle metamorfosi raffigurate all'interno di forme fisse, facendo intravedere le vie attraverso le quali l'Occidente potrebbe aver stabilito un contatto più saldo con un'Asia più antica e più autentica.

VI

IL RUOLO DELLA TRANSCAUCASIA

La Transcaucasia preistorica e l'arte di Sumer. Rinascita medioevale delle arti asiatiche in Armenia e in Georgia. Il Daghestan. Trasposizione monumentale. Monumenti del Caucaso e dell'arte romanica.

L'arte medioevale dell'Armenia, della Georgia e del Daghestan merita, per il ruolo avuto nella formazione dell'arte romanica, un esame particolare.

Va ricordato che il Caucaso preistorico non è rimasto isolato dalle civiltà di Sumer. I ritrovamenti della regione di Kuban,[1] gli scavi di Maikop[2] e altri ancora hanno fornito importanti materiali che Rostovzev[3] ha giustamente accostato ai monumenti di Sumer arcaico. Gli scavi delle tombe reali di Ur hanno fornito in seguito nuovi elementi che corro-

1. Cfr. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, cit.; Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., vol. III, p. 1568.

2. In «Compte rendu de la commission archéologique», 1897.

3. M. Rostovzev, *L'Âge du cuivre dans le Caucase septentrional et les civilisations de Sumer et de l'Égypte protodynastique*, in «Revue archéologique», luglio-settembre 1920; *The Sumerian Treasure of Astrabad*, in «The Journal of Egyptian Archaeology», VI, 1920; V. Minorski, *Transcaucasica*, in «Journal asiatique», dicembre 1930; W.E.D. Allen, *A History of the Georgian People*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London, 1932, cap. II: «Bronze and Iron».

borano le ipotesi di un legame fra queste civiltà vicine. Non dobbiamo sorprenderci ritrovandovi quadrupedi e uccelli-viticci,[1] mostri con coda di pesce e corpo di uccello snodati in curve ornamentali,[2] bestie affrontate[3] che si inscrivono nel motivo ad asso di cuori (motivo II), esseri fantastici prodotti dalla fusione di due corpi addossati,[4] prototipi del capitello persiano, abbozzi della sirena, del personaggio inscritto in un ovale o in un cerchio,[5] che afferra con lo stesso gesto della sirena con le code rialzate.[6] Infine abbiamo già segnalato un cilindro caucasico con un personaggio che allaccia le proprie gambe in una vera e propria treccia. Senza dubbio la cultura sumerica si era estesa oltre il monte Ararat, per persistervi a lungo.

Ora, nelle regioni caucasiche tutto questo antico repertorio asiatico rinasce e conosce un rigoglioso sviluppo in un'epoca che precede immediatamente la formazione dell'arte romanica occidentale. Uccelli-viticci (motivo I) si possono segnalare a Martvili e su un rilievo di Gveldessi attualmente conservato nel Museo di Tbilisi,[7] i quadrupedi inscritti nella

1. Oggetti di Rutha, collezione della contessa Uvarov, cfr. *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, cit., tav. CV, fig. 19; di Kuban, *ibid.*, tav. XLIII, fig. 4; di Dergavs, *ibid.*, tav. LXXIX, fig. 1.

2. Ermitage, proveniente da Tchmi, *ibid.*, tav. LXI, fig. 7.

3. Kuban, collezione della contessa Uvarov, *ibid.*, tav. XXII, fig. 1.

4. Ermitage, proveniente da Čmi e da Kombulta, *ibid.*, tav. VIII, fig. 243 e tav. XCII, fig. 13, tav. CXXXIV, fig. 4.

5. Ermitage, proveniente da Lizgor, *ibid.*, tav. LXIII, fig. 6; da Kombulta, *ibid.*, fig. 244 e tav. CXXX, fig. 8.

6. Sarebbe interessante studiare i bronzi e i rami del Caucaso in rapporto ai bronzi del Luristan. Elaborati sul medesimo repertorio asiatico e nelle medesime condizioni, sembrano presentare autentiche affinità.

7. J. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Leroux, Paris, 1929, fig. 87, tav. LIX.

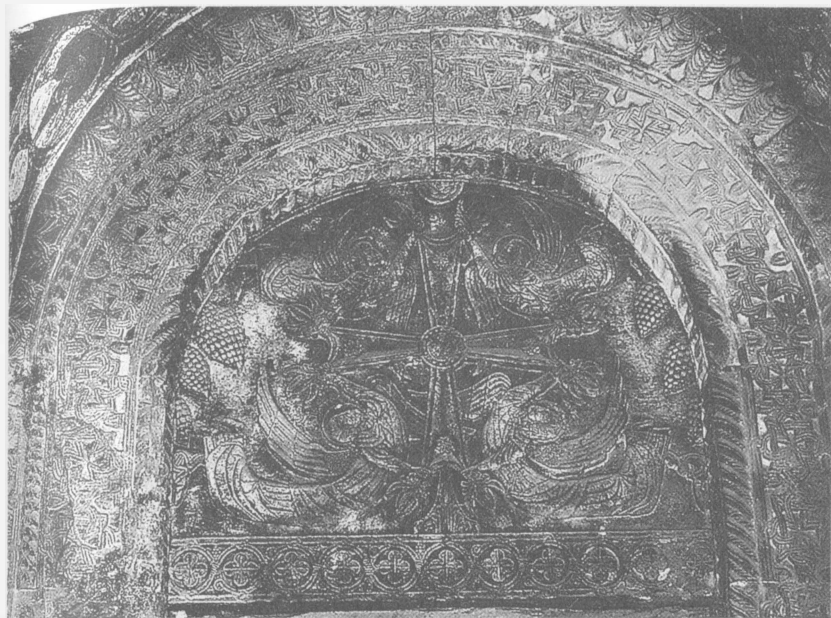
stessa formula si ritrovano ad Anamur. Altrettanto frequenti sono i mostri classici del bestiario sumerico, i grifoni (Oški, Sanahin, Nikorcminda), le sirene uccelli (Aghtamar), gli uccelli con testa di quadrupede (Aghtamar), gli strani esseri per metà serpente e per metà uccello (Sanahin). Le bestie-viticci addossate o affrontate secondo lo schema ad asso di cuori (motivo II) appaiono sui timpani di Nikorcminda, sui fregi di Ani e ad Aghtamar. Spesso viene fedelmente rappresentato anche l'albero sacro, che serve loro da asse. Ancora una volta incontriamo le stesse bestie affrontate secondo lo schema della palmetta ramificata (motivo III). Ad Aghtamar sono quadrupedi, a Sanahin mostri con corpi allungati. Il mostro formato dalla fusione di due corpi attaccati alla stessa testa può essere segnalato a Djulfa.

Neanche il personaggio sfugge alla composizione ornamentale. A Sveti-Choveli di Mcheta (fig. 39) si piega in viticcio. Sul timpano di Kachi (fig. 40) due viticci compongono una magnifica palmetta (motivo III), formata anche da corpi umani. Il motivo si sdoppia a Nikorcminda (fig. 41), dove gli angeli di un timpano sono disegnati da un'ingegnosa combinazione ornamentale.

Il motivo ornamentale di Gilgameš che atterra le belve non era ignoto ai Caucasici. Lo si vede ad Aghtamar (fig. 38 a) e a Martvili (fig. 42), dove è già un Daniele nella fossa dei leoni, e anche qui – dettaglio significativo – le bestie sono a testa in giù. Questa coincidenza di particolari, che testimonia una stretta relazione tra l'arte del Caucaso e alcune forme di Sumer, si ritrova anche nel tempio di Bagrat a Kutaisi. I leoni che attaccano uno stambecco scolpito su uno dei capitelli (fig. 43 b) sono una esatta riproduzione del gruppo della placca di conchiglia intagliata trovata a Ur nella tomba del Re.[1] Come sulla placca, la vit-

1. Cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 942.

39. MCHETA (Georgia). Bassorilievo della parete orientale, Sveti-Choveli, 1020. Foto Jurgis Baltrušaitis.

40 KACHI (Georgia). Timpano della chiesa, 1027-1072. Foto Jurgis Baltrušaitis.

41. NIKORCMINDA (Georgia). Timpano del portale meridionale, 1041. Foto Jurgis Baltrušaitis.

42. MARTVILI (Georgia). Fregio dell'abside occidentale, 912-972. Foto Jurgis Baltrušaitis.

43 a. UR. Particolare di una placca della tomba del re; b. KUTAISI (Georgia). Rilievo di un capitello.

44. PAVIA. Bassorilievo della chiesa di San Michele.

tima è collocata al centro a testa in giù, e le belve erette la atterrano con lo stesso movimento delle zampe. Questa sorprendente persistenza di una forma attraverso i millenni assume un valore particolare: è come il segno della vitalità delle antiche forze, che partecipano ora alla formazione di una nuova arte.

Harič rivela una persistenza dello stesso genere su un monumento del VI secolo: la base della statua del dio di Karkemiš, con i due leoni scolpiti sui lati opposti dello zoccolo e il personaggio al centro della terza faccia, diventato Daniele (fig. 45).

Non insisteremo sui temi delle bestie che si inseguono o si divorano reciprocamente, degli animali semplicemente affrontati o in movimento, che pur avendo un'origine asiatica sono già divenuti classici,

45. HARIČ (Armenia). Stele funeraria, VI secolo.

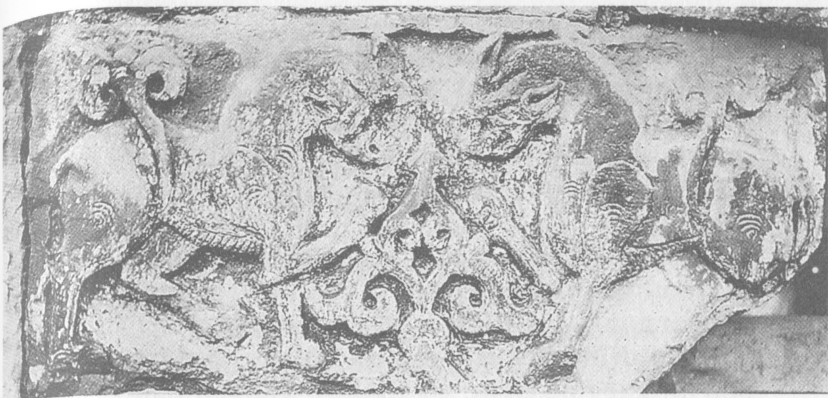
e che devono avere un'importanza modesta nella storia di questi scambi. Comuni alle arti più diverse, non bastano per stabilire un legame fra la scultura georgiana e armena e le composizioni di Sumer.

Maggiore importanza ha un altro tema: quello dell'aquila con le ali spiegate che attacca una preda. Lo vediamo ornare diversi capitelli di Kutaisi; apparire a Kehardt, a San Gregorio di Dsech, sulle porte della città di Ani; diventare il blasone di una dinastia armena. Non si tratta di certo dell'uccello Imgi, ma ne è una variante che conobbe una particolare diffusione in Cappadocia. L'aquila presenta talvolta due teste, e negli artigli non tiene quadrupedi addossati, ma un solo animale.

A lato del gruppo armeno e georgiano abbiamo quello del Daghestan, regione musulmana del Caucaso in cui la memoria delle arti dell'Asia sembra perdurare con particolare intensità. Le prime informazioni sui rilievi di questa regione sono state fornite da Dorn.[1] Molte altre, frutto di diverse spedizioni, le ha recentemente pubblicate Baškirov.[2] Un certo numero di monumenti si trovano attualmente all'Ermitage, dove sono stati riuniti nel 1928 da Orbeli, uno dei conservatori del museo.

Questi rilievi, scoperti per la maggior parte nei centri di Kubači (fig. 46), Kala Koreiš, Gonoda e Amusga, e databili fra l'XI e il XIII secolo, rivestono una grande importanza per lo studio della scultura romanica, alla quale per molti aspetti sono imparentati, pur manifestando palesemente il loro legame con l'arte sumera. L'antico bestiario asiatico vi

1. B. Dorn, *Compte rendu du voyage au Caucase et sur les bords de la mer Caspienne*, Saint-Pétersbourg, 1861; *Caspy*, appendice ai *Mémoires de l'Académie des sciences*, vol. XXVI, Saint-Pétersbourg, 1875; nel 1895 esce *L'Atlas pour les voyages de Dorn au Caucase.*

2. A. Baškirov, *L'Arte del Daghestan*, Mosca, 1931 (in russo con riassunto in inglese).

46. KUBAČI (Daghestan). Bassorilievo di un'abitazione, XII secolo. Foto Baškirov.

rivive senza subire alterazioni, ma interviene un elemento nuovo che, lungi dall'allontanare quest'arte dalla sua fonte, la spinge invece ad attingervi l'essenziale. Il genio geometrico dell'Islam, che in altre regioni si limita a un virtuosismo lineare, si esercita qui sulla materia figurata, preservandone il carattere ornamentale.

Gli animali antitetici (fig. 46) obbediscono alle curve dell'ornamento e anche i personaggi vi si sottomettono. L'aquila bicefala ricalca perfettamente lo schema della palmetta ramificata. Sarebbe strano se non riapparissero qui i temi classici dei combattimenti e degli inseguimenti di animali. Gilgameš fra le belve affrontate non ha ancora subìto il ritocco dell'iconografia cristiana. È un'arte ancora tutta pervasa di credenze e favole orientali.

Questi sono gli elementi principali della scultura del Caucaso medioevale. I temi, lo stile, la tecnica sono un retaggio diretto dell'antico patrimonio regionale, i cui rapporti con l'arte sumera sono stati da noi segnalati. Ma la sua formazione è più complessa. È possibile che la rinascita sassanide e

l'arte musulmana l'abbiano spinta a resuscitare il proprio passato, contribuendo energicamente alla sua elaborazione. Ha perciò una sua personalità e un suo stile. La scultura caucasica ingloba e trasforma secondo le proprie esigenze elementi diversi. Il suo tratto essenziale è la qualità monumentale.

Le composizioni asiatiche che abbiamo accostato alla scultura romanica sono quasi tutte di piccole proporzioni – salvo qualche eccezione come i rilievi hittiti di Karkemiš e di Tell Halaf –, e si trovano per la maggior parte su sigilli o cilindri-sigilli, su placche di conchiglie incise, nella decorazione di ceramiche. Il raffinamento delle forme e delle figure si manifesta sugli oggetti preziosi: le loro più sapienti combinazioni vengono elaborate nei campi più ristretti; sembra che lo spazio limitato ne favorisca lo sviluppo, e che il loro gioco risulti tanto più ricercato e preciso quanto più ridotto è il disegno. L'immagine dell'uomo o della bestia, da cui scompaiono i particolari, si identifica più facilmente con uno schema lineare, e tende quasi inevitabilmente a una semplificazione, al punto che l'asse di un corpo e il corpo stesso sembrano divenire tutt'uno, come dimostra lo stile filiforme di certi sigilli sumerici. In una composizione serrata, l'ornamento riveste la stessa importanza della figura vivente; s'impone, la penetra e si confonde con essa. L'adattamento degli elementi è realizzato con straordinaria minuziosità. Nell'incisione di un sigillo la disposizione delle varie parti ha la precisione di un meccanismo d'orologeria.

Per una contraddizione che può sorprendere, nel momento in cui lo scultore di Gudea costruisce la sua statua «colossale» e gli architetti di Babilonia, di Assiria o di Persia decorano i loro edifici, rinunciano alla stilistica ornamentale. Hanno bisogno di forme più severe e più grandi, con linee sintetiche,

con superfici monumentali. In generale quando il rilievo assume vaste proporzioni sfugge al gioco troppo sottile dell'ornamento.[1] La scultura del Caucaso rappresenta forse una delle prime eccezioni a questa regola.[2] A Kachi la palmetta ramificata che compone i personaggi addossati si sviluppa sull'intero fondo del timpano. La composizione della placca di conchiglia della tomba del re di Ur si ritrova a Kutaisi su un capitello di quasi due metri di lato. Ad Aghtamar le pareti dell'edificio sono quasi completamente rivestite di rilievi. Non si tratta più di sigilli o cilindri, ma di fregi, capitelli, timpani monumentali. Nel momento in cui l'Occidente dimentica quasi completamente la scienza della grande scultura in pietra, in Transcaucasia questa orna considerevoli superfici. Nel VII secolo le chiese di Džva-

1. Possiamo citare soltanto qualche raro esempio di grande scultura monumentale: il rilievo rupestre di Iasili-Kaia, cfr. P. Couissin, *Le dieu épée de Iasili-Kaïa et le culte de l'épée dans l'antiquité*, in «Revue archéologique», 1928; l'aquila bicefala di Euyuk, cfr. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, cit., fig. 676; alcuni rilievi di Tell Halaf, cfr. M.A.S. Oppenheim, *Der Tell Halaf, eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien*, Brockhaus, Leipzig, 1931.

2. Anche i Musulmani e in particolare gli Arabi e i Selgiuchidi della Persia, della Mesopotamia e dell'Asia Minore hanno praticato una scultura architettonica chiaramente ispirata agli antichi temi asiatici. Ma questi rilievi ornamentali o araldici che decorano le porte di città o di edifici (porta di Mardin, 910; porta di Kharput a Diyarbakir; Amida; porta di Bab Sindjar a Mosul; porta di Konia; porta di Aleppo; portale della moschea di Divriği, Asia Minore, 1233; la porta del Talismano a Baghdad, 1221), alcuni bastioni (Diyarbakir, Mosul, Raghes) e alcune finestre, sembrano essere molto più tardi dei rilievi armeni e georgiani, che appaiono già nel VII secolo. Del resto il loro repertorio sembra essere assai limitato e stilisticamente cristallizzato. La scala stessa, in generale relativamente ridotta, ricollega questi monumenti più all'arte dei cofanetti preziosi che non allo stile monumentale. Cfr. Migeon, *Manuel d'art musulman*, cit., vol. I, pp. 259 sgg.

ri (fig. 47) e di Ateni (fig. 48) presentano timpani scolpiti, e le loro pareti esterne sono ricoperte di rilievi. A Oški (960) (fig. 49) vi è un importante insieme di grandi composizioni. Kutaisi (1003) conserva ancora alcuni capitelli colossali (fig. 50). La chiesa di Nikorcminda possiede quattro frontoni scolpiti e undici timpani. I motivi ereditati da un'arte locale più antica assumono qui una grandezza e una potenza nuove.

I rapporti stilistici di queste forme armene e georgiane con la scultura romanica[1] rivelano le medesime leggi nella tecnica della composizione. Anche al di fuori del repertorio asiatico si riscontrano analogie: la funzione del rilievo, destinato alla decorazione dell'edificio, lo spiccato senso della plastica, la passione per i calcoli geometrici, la ricerca di contorni precisi hanno generato in queste due arti un gran numero di formule simili. La stessa tecnica applicata alla stessa materia ha prodotto lo stesso risultato. Si ritrova un repertorio analogo, la medesima gamma ornamentale. Ci si può domandare se queste coincidenze stilistiche non riflettano legami più stretti, se l'insieme dei rilievi caucasici non costituisca una delle «esperienze preliminari»[2] della scultura romanica, e se in particolare non abbia avuto un ruolo nell'introduzione degli elementi asiatici nell'arte medioevale dell'Occidente.

Per affrontare la questione è necessario innanzitutto verificare se l'arte romanica e l'arte caucasica abbiano particolari in comune.

Abbiamo messo in evidenza la stretta parentela che esiste tra il personaggio della tromba di Kumurdo

1. Cfr. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, cit.

2. Cfr. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, cit.

47. DŽVARI (Georgia). Timpano del portale della chiesa, inizio del VII secolo. Foto Jurgis Baltrušaitis.

48. ATENI (Georgia). Timpano del portale della chiesa, VII secolo. Foto Jurgis Baltrušaitis.

49. OŠKI (Georgia). Bassorilievo della chiesa.

50. KUTAISI (Georgia). Capitello della cattedrale, 1003.

(fig. 51), datata 964, e l'angelo della tromba di Conques (fig. 52).[1] Oltre alla collocazione risulta identico anche il trattamento. Il corpo è un rettangolo allungato, le lunghe maniche del personaggio di Kumurdo a Conques diventano ali. La figura del timpano di Kubači e quella di Notre-Dame de Nantilly a Saumur[2] consentono un altro accostamento. Le arcate di Saint-Aubin ad Angers (fig. 53 b) e una finestra di Kubači (fig. 53 a) presentano gli stessi corpi mostruosamente dilatati, la stessa fattura delle pieghe, una coincidenza di disposizione e modellato, la stessa apertura binata, lo stesso timpano poggiante su due archi, la stessa decorazione delle colonne in una lieve sporgenza all'estremità, lo stesso senso del colore della materia scolpita.[3] Anche il timpano di Kachi, dell'XI secolo, e quello di Pont-l'Abbé[4] presentano interessanti affinità. La formula della composizione è analoga: due eleganti viticci riuniti attorno all'asse mediano (motivo III). In entrambi i casi i viticci sono costituiti da corpi umani incurvati.

L'elenco delle coincidenze può essere allungato. Le teste scolpite nella pietra di Kubači, dal tenue modellato e ornate da una profonda scanalatura, si ritrovano ad Avallon. Il Daniele nella fossa dei leoni di Arles ha il suo prototipo non solo a Karkemiš ma anche a Harič, sulla base di una stele risalente al VI secolo.[5] Le aquile scolpite agli angoli dei capitelli di Sant Cugat del Vallès e di Gerona, con le loro prede negli artigli, si possono accostare a quelle di Kutaisi; e al rilievo di Kutaisi (fig. 43 b) è possibile accostare le bestie che si inseguono di San Michele a Pavia

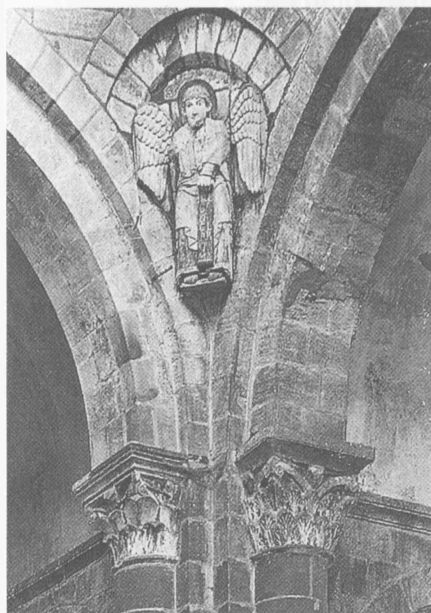
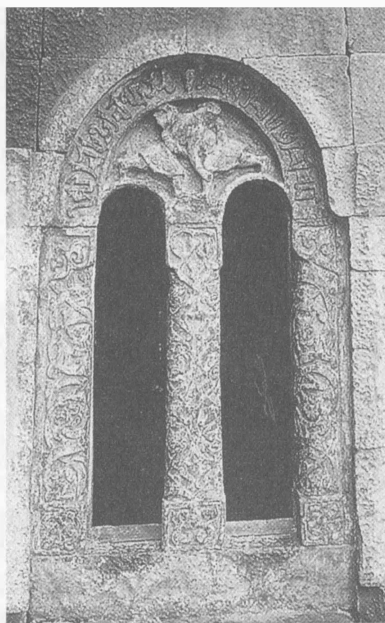
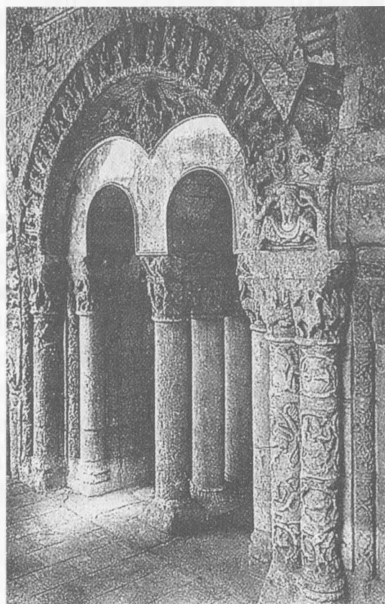
1. Cfr. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, cit., tav. LXXXIII.

2. *Ibid.*, tav. LXXXIV.

3. *Ibid.*, tav. LXXXIX.

4. *Ibid.*, tav. XC.

5. Cfr. sopra, fig. 45.

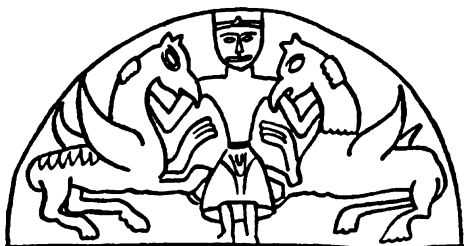
51. KUMURDO (Georgia). Tromba della cupola, 964.

52. CONQUES. Tromba della cupola. Foto Arch. Phot. Paris/ S.P.A.D.E.M.

a

b

53 a. KUBAČI (Daghestan). Finestra di un'abitazione, XII secolo; b. ANGERS. Arcate di Saint-Aubin.

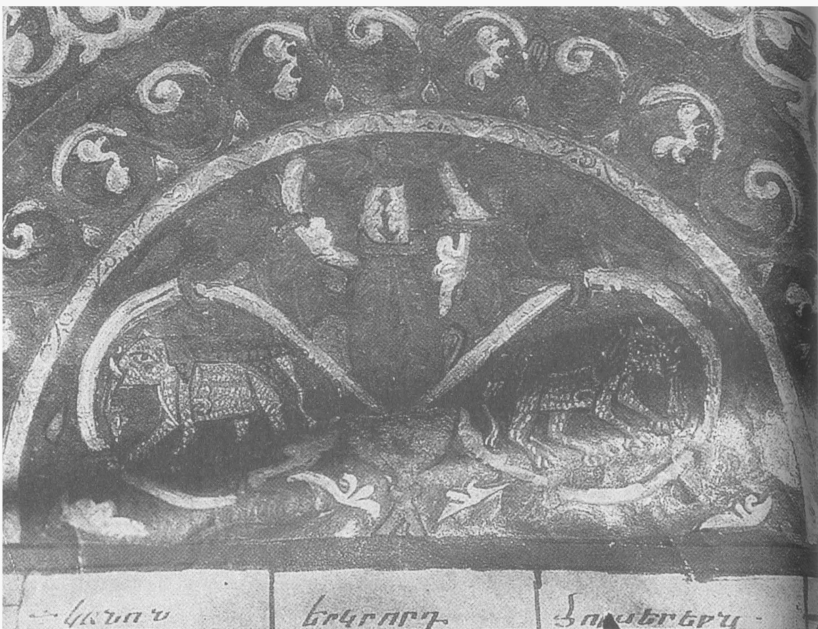
(fig. 44). L'aquila bicefala dell'archivolto di Ripoll presenta il modellato liscio, la coda a ventaglio, la sagoma dell'aquila araldica armena; il drago dell'archivolto di Kubači assomiglia straodinariamente a quello di Talmont. Ancora più sorprendente è trovare in Caucaso e in Occidente una serie di timpani pressoché identici. Altri esempi si possono aggiungere a quelli di Kachi e di Pont-l'Abbé appena ricordati.[1] Il timpano di Nikorcminda, decorato con personaggi tagliati alla vita dall'architrave e un mosaico scolpito, ha i suoi corrispettivi ad Ancona, a Cingoli, a Ratisbona. Ma in Occidente si diffondono anche le figure contratte dello stesso monumento. I quattro angeli che volteggiano su un vicino timpano proseguono il loro movimento sul timpano di Rowlstone (un esempio fra gli altri). Il timpano con le bestie affrontate di Kubači ricorda quello di Marigny (Calvados); i corpi con i lunghi colli riuniti attorno all'asse mediano presentano notevoli somiglianze. Il timpano della finestra di una casa di Kubači (fig. 54 a)[2] lo si trova esattamente replicato a Charnay Bassett (fig. 54 b), in Inghilterra: i grifoni sono gli stessi, con la sola differenza che in Inghilterra non sono alati. Gli uccelli del timpano di Villesalem hanno una incontestabile analogia con quelli scolpiti, ancora una volta, su un timpano di Kubači;[3] perfino la fattura delle penne della coda è la stessa. Infine esiste in Occidente un gruppo di timpani la cui composizione coincide con quella di una miniatura armena: Wordwell, Knook e Saint-Étienne a Beauvais. Il loro disegno consiste in due viticci arrotolati che si avviluppano a due bestie affrontate o addossate. L'asse mediano è sottolineato sia da uno stelo ornamentale

1. Cfr. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, cit., figg. 83-86.

2. Cfr. Baškirov, *op. cit.*, tav. 96.

3. *Ibid.*, tav. 97.

54 a. KUBAČI (Daghestan). Timpano di una finestra; b. CHARNEY BASSETT (Inghilterra). Timpano.

sia da un personaggio. Una miniatura dell'Evangeliario di Hahpat,[1] dell'XI secolo, è composta allo stesso modo: il frontespizio della carta 27 è formato da due colonne sormontate da un timpano incorniciato da due archivolti (fig. 55). Come a Beauvais (fig. 56), il timpano è ricoperto da due magnifici viticci riuniti attorno a un ornamento centrale. Fra le loro volute si trovano due elefanti addossati che occupano la stessa posizione delle bestie di Beauvais. Particolare curioso, i contorni del personaggio di Beauvais coincidono quasi perfettamente con l'ornamento mediano della miniatura di Hahpat. La sua testa, infatti, prende il posto della macchia di foglie decorative che segna la sommità. Gli archivolti sono decorati con le stesse volute. Il rilievo risalta in chia-

1. Attualmente conservato nel Museo di Erevan, n. 207 del catalogo.

55. HAHPAT (Armenia). Frontespizio dell'Evangeliario, XI secolo. Erevan, Museo. Foto Jurgis Baltrušaitis.

ro su un fondo scuro, traducendo le forme nello stile della miniatura: sembra che l'artista della chiesa di Saint-Étienne a Beauvais abbia cercato di rendere con luci e ombre la gamma cromatica di cui disponeva il miniatore armeno.

Questi rapporti sono troppo numerosi e troppo puntuali perché si possa credere a una serie di semplici coincidenze o convergenze dovute all'omogeneità dello stile. La concezione generale della forma e le fonti possono bastare a spiegare tutte queste corrispondenze? Non solo i procedimenti concordano, ma anche i monumenti sono simili. È difficile accettare che un così gran numero di elementi non necessariamente interdipendenti, dalle origini e funzioni così diverse, possano combinarsi nello stes-

56. BEAUVAIS. Timpano della chiesa di Saint-Étienne. Foto Martin Sabon/Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.

so modo in regioni così distanti senza che vi siano stati contatti.

La Georgia e l'Armenia non furono isolate dal mondo cristiano d'Occidente. Al contrario, hanno intrattenuto continue relazioni con Bisanzio, l'Italia e altri paesi più lontani. Il trono di Bisanzio fu occupato da sovrani di origine armena. L'architetto Tiridate, artefice della cattedrale di Ani e delle chiese di Argina e Hahpat, collabora al restauro della cupola di Santa Sofia. Durante il IX e il X secolo Bisanzio è abitata da Armeni[1] che si spargono in tutto il mondo occidentale. A Ravenna gli orientali formano

1 J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenien und Europa*, Wien, 1918, vol. II, p. 742.

una comunità così numerosa che un quartiere della città viene chiamato «l'Armenia». Nell'XI e XII secolo si trovano pittori armeni a Gerusalemme e in Egitto, architetti e giureconsulti armeni a Costantinopoli. Quando giunge a Gerusalemme e ad Alessandria, Beniamino di Tudela trova molti Armeni e Georgiani che intrattengono costanti relazioni con Franchi e Greci.[1] Il signore franco Fromond visita nel XII secolo l'Armenia,[2] e nello stesso periodo Simeone l'Armeno va a Roma e in Spagna,[3] visita l'Inghilterra e finisce per ritirarsi in un monastero di Mantova. Al tempo delle Crociate molti Armeni si stabiliscono in Francia. La biblioteca di Ečmiazdin commissiona delle ricerche sul pellegrinaggio da Aghtamar a Santiago de Compostela. Dopo la caduta di Ani – presa dai Greci nel 1045 e dai Turchi vent'anni più tardi, per essere infine ripresa dai Bagratidi georgiani – vi fu una vera emigrazione verso occidente. Alla fine dell'XI secolo viene fondata in Cilicia una nuova Armenia; elevata a regno, passa ai Lusignano, ma finisce per perdere l'indipendenza nel 1735 con la presa del castello di Sis da parte dei Turchi. Le relazioni dei «baroni» della Cilicia con i Crociati costituiscono un aspetto importante della vita politica dell'Oriente latino, e rappresentano probabilmente l'ultimo capitolo di una storia di relazioni cominciata molto tempo prima. Questi fatti a cui si è rapidamente accennato suggeriscono molte possibilità di scambi, e ci autorizzano forse a inserire anche le arti caucasiche, oltre a quelle musulmane e copte, nel complesso delle forze artistiche che contribuisce alla genesi dell'arte romanica.

Riguardo al problema della propagazione e della

1. Benjamin de Tudelle, *Voyage autour du monde,* cit., pp. 36, 103.

2. Cfr. Ebersolt, *op. cit.*, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 81.

rinascita delle forme sumeriche, le arti del Caucaso sembrano avere un ruolo importante. A loro andrà attribuito il merito del primo tentativo sistematico di applicazione della stilistica ornamentale alla scultura di grandi dimensioni. Abbiamo visto tutto un insieme di personaggi e bestie, piegati in viticcio, concatenarsi e trasformarsi. Molto ingranditi, i motivi si definiscono, si richiamano e riprendono la loro vita primitiva, presentando uno stile intermedio fra quello dei monumenti di Sumer e quello dell'arte romanica occidentale, e facendo in qualche modo da ponte. Il Daniele circondato da due leoni di Aghtamar si colloca fra il piccolo disegno di Gilgameš tracciato su un cilindro e il rilievo di San Pedro de la Nave; quello di Harič costituisce una transizione logica fra la base pagana di Karkemiš e il capitello di Arles. L'aquila armena generata da Imgi preannuncia il blasone di Ripoll. I motivi si riallacciano all'antico Oriente per tema e tecnica compositiva, all'Occidente per la trasposizione architettonica della tecnica ornamentale. Ma mentre la scultura romanica è incorporata nel muro e nelle varie parti dell'edificio, la scultura del Caucaso non ha ancora trovato una collocazione definitiva sulle vaste superfici dei monumenti. È disposta a caso, senza una ponderata riflessione del costruttore circa la sua distribuzione.

Se si esclude qualche capitello e qualche timpano, la scultura introdotta nel blocco della chiesa non contribuisce a valorizzarne la stabilità, anzi la distrugge. Quelle maestose lastre inserite nell'architettura rimangono accessorie rispetto all'edificio.

L'arte romanica è riuscita a realizzare un profondo accordo tra forme ornamentali ed esigenze tecniche. Nate dalla decorazione di un oggetto prezioso, le forme ornamentali collaborano qui con l'architettura, fanno corpo con l'edificio.

CONCLUSIONE

Abbiamo illustrato alcune delle relazioni e delle tappe fra la scultura romanica e le antiche forme dell'Asia. Probabilmente l'introduzione di motivi asiatici nell'Europa medioevale si spiega, in parte, con il massiccio arrivo in Occidente di vari oggetti orientali, di stoffe, vasi, gioielli barbarici e sassanidi e avori musulmani che hanno conservato memoria dell'arte antica. I calligrafi dei manoscritti hanno poi rinnovato e arricchito la stilistica ornamentale, e d'altro canto gli artisti del Caucaso hanno resuscitato il repertorio artistico del loro passato, applicandolo per la prima volta a un'esperienza monumentale sistematica. Possiamo intuire il significato del loro sforzo.

Ma queste vie di trasmissione, per quanto importanti, non spiegano ancora completamente tutti gli aspetti del problema. Lo stile ornamentale dell'arte romanica sembra infatti più vicino a certi motivi sumerici di quanto non lo siano gli ornamenti della Persia sassanide, dei cristiani d'Oriente o dell'Islam che servono da intermediari. Vi si vedono riapparire elementi che, sconosciuti alle altre arti, si ritrovano

soltanto in quella dell'Asia antica. Ritorna tutta la dialettica delle metamorfosi: l'interdipendenza delle forme è più manifesta, le loro connessioni interne meglio conservate, la concatenazione più logica rispetto alle arti di transizione. Si vede rinascere non soltanto qualche frammento, ma un insieme organico e, fatto ancora più importante, un sistema di cui l'artista romanico ha immediatamente trovato la chiave. Egli non ha accolto passivamente quelle forme, ma le ha ricreate, ha partecipato alla loro genesi, le ha arricchite. Con gli stessi procedimenti compositivi e la stessa tecnica con cui sono state prodotte le molteplici trasformazioni ha costruito tutto un nuovo repertorio, ignoto all'antico Oriente.

La coincidenza della scultura romanica con le immagini dell'Oriente antico implica la possibilità di un altro rapporto oltre alle fonti e alle influenze orientali addotte finora. Allo stato attuale delle conoscenze, è ancora difficile stabilire in che direzione volgere le ricerche. Verso l'Asia o l'Europa? Pottier,[1] il quale si è posto lo stesso interrogativo per il caso del mostro con una testa e due corpi, pensa – così come Strzygowski – che le due culture si incontrino in Siria e in Anatolia anziché in Occidente. Non lo sappiamo. Una cosa attira però la nostra attenzione: il carattere particolare della scelta che l'artista occidentale ha operato all'interno del vasto repertorio asiatico. Ciò che lo ha colpito non sono i grandi monumenti, ma alcune preziose immagini incise su piccoli oggetti. Affascinato dall'Oriente, egli ne ha mutuato non la scultura architettonica – che avrebbe potuto attirare la sua attenzione di costruttore –, ma la decorazione brulicante dei sigilli, delle piccole placche, della ceramica. Si ha l'impressione che l'artista occidentale abbia conosciuto

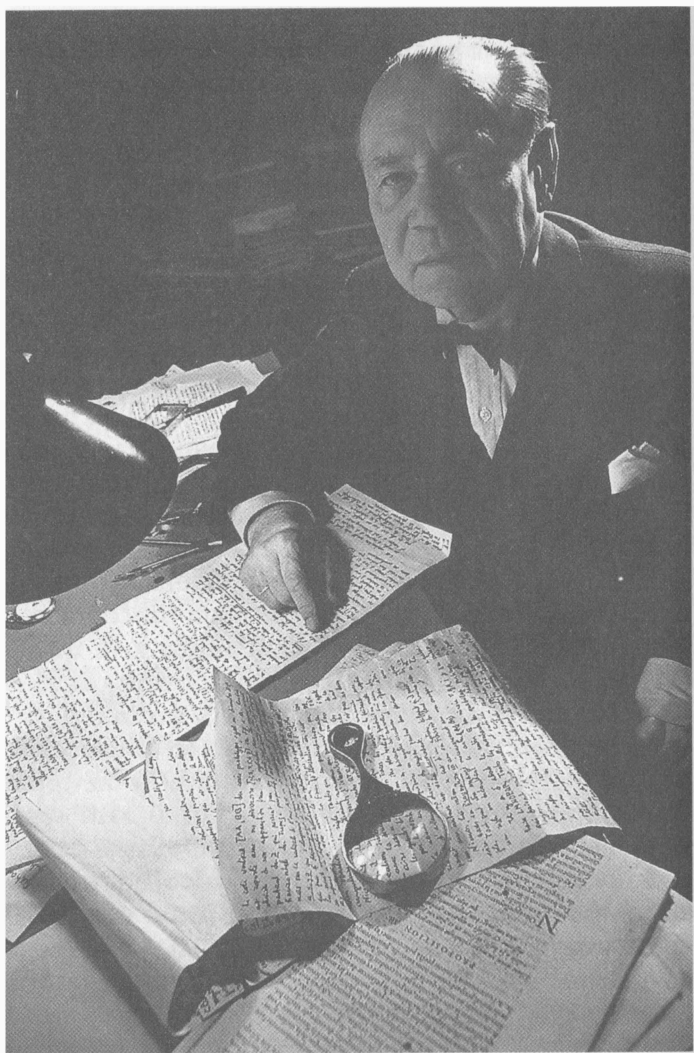
1. Pottier, *Histoire d'une bête*, cit., p. 430.

i tesori dell'Asia soprattutto grazie a questi oggetti, forse anche perché più facilmente accessibili.

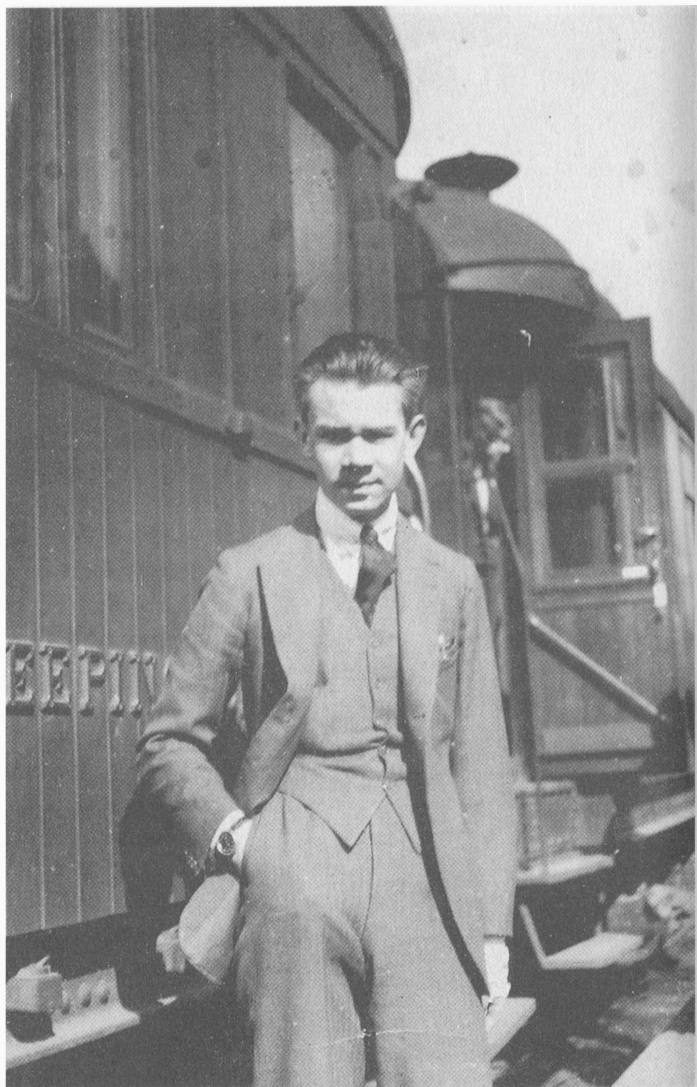
Non pensiamo affatto che quest'arte misteriosa e complessa abbia determinato lo stile dell'artista romanico. La genesi della sua scultura è legata a una molteplicità di fattori eterogenei. Vi si ritrovano svariate correnti che si integrano, si continuano e talvolta arrivano a contraddirsi. Con la trasformazione architettonica della composizione si pone una serie di problemi nuovi: rilievo, modellato, cornice, collocazione sull'edificio. La comprensione delle forme da parte di un occidentale è sensibilmente diversa da quella del pensiero orientale. Egli ha un'altra concezione del leggendario, del mostruoso, del racconto epico. Possiede una propria nozione dell'immagine dell'uomo.[1] La scultura romanica appare dopo la fioritura di altri stili, dei quali conserva alcune tracce. In essa convergono diversi movimenti. La sua formazione definitiva è stata preceduta da varie esperienze e ricerche. Dall'antica arte di Sumer ha mutuato solo una serie di motivi di cui, con sorprendente intuizione, ha colto il segreto.

Lo scultore romanico ha compreso il meccanismo delle loro metamorfosi figurate e lo ha applicato al proprio mondo formale. Pur basato sugli stessi elementi e sullo stesso principio, il suo repertorio ornamentale, arricchito dai calcoli di diverse epoche, assume qui un nuovo significato e un nuovo accento.

Parigi, 1933

1. Cfr. Focillon, *op. cit.*

Jurgis Baltrušaitis ritratto da Robert Doisneau.

Jean-François Chevrier

RITRATTO DI JURGIS BALTRUŠAITIS

Jurgis Baltrušaitis attorno al 1925 a Parigi, Gare du Nord.

Per molto tempo le ricerche di Jurgis Baltrušaitis si sono rivolte a specialisti o a lettori già esperti dei temi da lui trattati. Oggi, retrospettivamente, è evidente come questo enorme lavoro costituisca qualcosa di ben diverso da un insieme di erudizione e analisi storica. Ne sono nati libri composti e scritti con una cura rara nella letteratura artistica, che si richiamano e si integrano reciprocamente in una coerente concatenazione, formando un'unica opera.

I fili di queste ricerche sono tenuti insieme non da qualche teoria ma, come in un'opera letteraria, da alcune ossessioni, alcuni motivi ricorrenti. Baltrušaitis non ha cercato di creare un modello di analisi storica. Non ha forgiato una disciplina. Ha pubblicato materiali inediti, dimenticati, ha rivelato processi di trasformazione e relazioni. Come ogni ricercatore rigoroso, ha dovuto fabbricarsi dei concetti, ma il significato complessivo dei suoi svariati studi gli si è rivelato molto tardi, mentre redigeva *Le Miroir*, il suo ultimo libro. Non ha mai scritto saggi di metodologia. Non ha allievi. Sebbene abbia pub-

blicato tutti i suoi libri in Francia (eccetto una storia generale dell'arte apparsa in Lituania), non ha mai insegnato in questo Paese. Per diverse ragioni non ha neppure mai scritto nei giornali. Ha tenuto pochissime conferenze. E credo non vi sia un altro storico dell'arte che abbia pubblicato un numero così esiguo di articoli (saggi, recensioni, discussioni critiche) nelle riviste specializzate. Tutto quello che aveva da dire l'ha scritto. E tutto quello che aveva da scrivere è nei suoi libri, perfettamente leggibile.

Si dice che l'uomo sia segreto, enigmatico, distante. Coltiva il silenzio, non si concede mai. Ma da qualche anno non disdegna di rileggersi. Anzi, ha riscritto tutte le sue opere. Ha risposto pazientemente alle domande dei suoi visitatori, sempre che non riguardassero la sua vita privata. Ha evitato i pedanti e i falsi eruditi molto più dei lettori – sempre un po' ingenui e sprovveduti – che hanno scoperto di recente la sua opera.

Pur rifiutando di concedersi e di raccontarsi, è persona per nulla altezzosa. Pur consapevole del valore della propria opera, è autore per nulla arrogante. La parola stessa, mentre la scrivo, suona addirittura un po' assurda. Baltrušaitis possiede la saggezza e il riserbo di un autentico erudito, che ha dovuto misurare la relatività della sua scienza. Allo stesso tempo – cosa ancora più rara – la sua distanza non è la maschera di quella suprema arroganza del sapere che respinge i disordini dell'esperienza. Ha raccolto un corpus enorme di conoscenze, ma la sua opera rimane aperta a tutte le interpretazioni, comprese le più aberranti, anche se con estrema astuzia ha introdotto nei suoi libri un meccanismo che permetterà di assimilare e integrare nella sua riflessione quelle « aberrazioni ».

La sua opera, che verte soprattutto sul Medioevo, su epoche e materie remote abitualmente riservate alle ricerche accademiche, continua così a incrocia-

re il pensiero e l'arte contemporanei, che trovano in essa echi inauditi, prospettive inattese. Nella nuova versione del saggio sulle anamorfosi Baltrušaitis ha dedicato l'ultima parte agli usi e agli abusi che ne sono stati fatti nei trent'anni successivi alla sua scoperta, aggiungendo dunque un nuovo «capitolo» alle aberrazioni della prospettiva e del pensiero – o fantasticheria – sulla prospettiva, che costituivano appunto l'oggetto della sua ricerca.

Con una straordinaria libertà e un umorismo pieno di malizia, ha allestito un gabinetto delle curiosità del nostro tempo, dove Lacan sta accanto a Trémois, Lyotard a Ljuba. Un gabinetto simile a quelli degli umanisti del Rinascimento, che radunavano le testimonianze più eteroclite della storia, dell'inventiva umana e del genio della natura.

Questo erudito, che da così tanto tempo vive in compagnia dei personaggi più singolari del Cinquecento, durante uno dei nostri primi incontri, alla mia domanda se non si considerasse un po' arretrato rispetto alla propria epoca rispose: «Mi sento un uomo di oggi, non un archivista. Ciò che faccio è assolutamente all'avanguardia». Aveva appena pubblicato il grande studio sulla scienza degli specchi, la cui costruzione gli era stata suggerita dalla lettura di un trattato stampato a Ferrara nel 1562 da un certo Mirami. A questo proposito mi disse: «Ho potuto organizzare il libro come Mirami... Sono diventato l'uomo rinascimentale».

Prima di studiare le «curiosità» del pensiero artistico (o estetico) e archeologico prodotte dal Rinascimento in poi, Baltrušaitis ha condotto una lunga carriera di medievista che cominciò all'inizio degli anni Venti, quando dalla Lituania giunse in Francia, passando per la Germania. Come spiega egli stesso, l'incontro con Henri Focillon, avvenuto alla fine del 1924, fu l'avvenimento che decise la sua vita intellettuale (almeno per i trent'anni successivi). Quando cominciò a seguire i corsi del professore della Sorbona, titolare della cattedra di Storia dell'arte medioevale, ritenne opportuno presentare una relazione scritta. Per argomento scelse un'analisi del gesto nell'arte, e distinse tre categorie di gesti: ornamentale, plastica e drammatica. A quell'epoca nel campo degli studi medievali autorità indiscussa era Émile Mâle, specialista di iconografia, il quale sosteneva che il movimento drammatico dello stile fiammeggiante fosse influenzato dal teatro. Baltrušaitis, che prima di giungere in Francia aveva cominciato a studiare storia del teatro, nutriva un vivo interesse per

questi argomenti. Aveva letto il libro di Max Herrmann *Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* [Ricerche sulla storia del teatro tedesco del Medioevo e del Rinascimento], pubblicato a Berlino nel 1914, che ricostruiva nei particolari uno spettacolo di Hans Sachs allestito a Norimberga nel 1560. Herrmann, che in Francia nessuno aveva letto, mostrava come all'epoca dello stile fiammeggiante il teatro non fosse affatto espressionista, bensì totalmente ieratico. Quando Baltrušaitis presentò la sua relazione, Focillon gli propose immediatamente di approfondire il tema in una tesi di dottorato (ancor prima che avesse conseguito la laurea). La tesi apparve nel 1931, ed è quella *Stylistique ornementale dans la sculpture romane* che di recente è stata riedita con il titolo *Formations, déformations* [*Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*] in una versione ampiamente modificata. La tesi complementare (o «tesina») era dedicata allo studio dei capitelli di Sant Cugat del Vallès. E in quello stesso anno Focillon pubblicava la sua monumentale *Arte degli scultori romanici.*

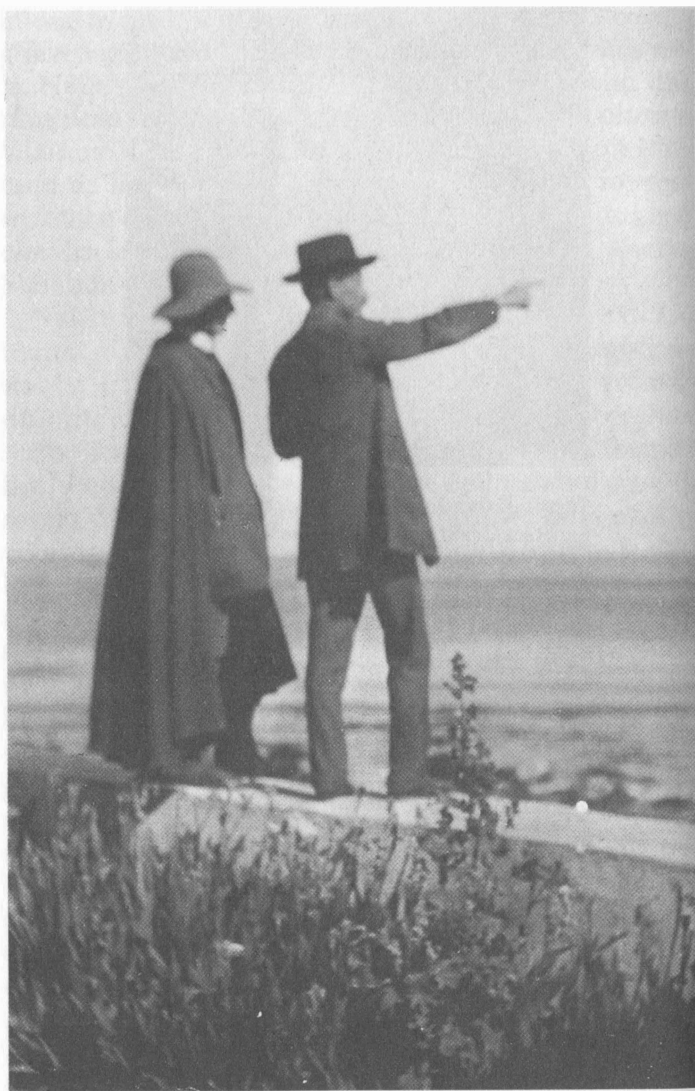
Baltrušaitis era arrivato a Parigi «per errore», come egli stesso afferma. «Venivo a Parigi per studiare la storia del teatro secondo il metodo tedesco». Prima aveva pensato ad altre due grandi città universitarie, Heidelberg e Oxford. Nella sua cerchia familiare, nella sua formazione culturale tutto lo spingeva verso quella ricerca. Suo padre, grande poeta, era molto legato a Gordon Craig. Nel 1910, anno della cometa di Halley, i due erano insieme in Italia, e il piccolo Jurgis rimase molto colpito dai disegni, dalle incisioni, dai paraventi di Craig. Nell'*Autobiografia* di Boris Pasternak si legge: «La torrida estate del 1914, con la sua siccità e l'eclissi totale di sole, la trascorsi dai Baltrušaitis, in una vasta proprietà lungo l'Oka, vicino alla città di Aleksin. Accudivo il figlio e traducevo per il Teatro da camera – che cominciava

allora la sua attività, e di cui Baltrušaitis era consigliere letterario – la commedia di Kleist *La brocca rotta.* Nella proprietà c'erano molti rappresentanti del mondo dell'arte: il poeta Vjačeslav Ivanov, il pittore Ulianov, la moglie dello scrittore Muratov. Non lontano da lì, a Tarussa, Balmont traduceva per lo stesso teatro *Śakuntala* di Kalidasā». E si può aggiungere che fra i vicini e i visitatori abituali c'era anche Scriabin.

Nel 1920 il padre fu nominato ambasciatore di Lituania a Mosca, e vi rimase fino al 1939. Jurgis conobbe quindi l'intera l'intelligencija russa prima, durante e dopo la Rivoluzione; e non solo le cerchie simboliste del primo anteguerra, ma anche i formalisti, i costruttivisti – e le vittime dello stalinismo: il sogno di una grande cultura borghese, moderna e cosmopolita, e il più tetro incubo della storia. Stabilitosi a Parigi, Baltrušaitis continuò infatti ad andare regolarmente a Mosca con la moglie Hélène e il figlio, fino a quando il padre non si ritirò in pensione e lo raggiunse a Parigi, nel maggio 1939. Conobbe Meyerhold; disegnava e un po' dipingeva, dedicandosi a una pittura d'ispirazione cubista. Ma non gli piace evocare quel periodo, né la vita a Mosca, dalla quale lo separa una doppia catastrofe: il disastro storico (le persecuzioni, la paura, la morte, l'Europa tagliata in due) e un gravissimo incidente subìto nel 1922, da cui si salvò per miracolo. Tutto ciò che precede quella data appartiene oggi per lui a una «prima vita». E da quel momento inizia anche la sua attuale vita di storico dell'arte.

Tuttavia Baltrušaitis ha sempre conservato un profondo attaccamento al suo paese natale, la Lituania, facendo anche parte della sua legazione a Parigi. Fra le due guerre ha insegnato all'Università Vyautas il Grande di Kaunas, mentre non ha mai insegnato in Francia. Nel 1934 e nel 1939 ha pubblicato in lituano due ponderosi volumi di una storia

Jurgis Baltrušaitis fra Gordon Craig e la signora Craig ad Alassio, verso il 1910.

Jurgis Baltrušaitis con il padre nel 1924.

Jurgis Baltrušaitis padre (a destra) e Gordon Craig ad Alassio verso il 1910.

generale dell'arte, e nel 1948 un'opera (in inglese) sull'arte popolare lituana, dove ritroviamo l'interesse – che caratterizza i suoi studi medievali – per l'arte ornamentale, per la scabra fantasia di uno stile che mescola realismo e astrazione, per la permanenza di forme preistoriche e medioevali fino a epoche recenti. Nell'appartamento parigino che occupa da cinquant'anni, ingombro di libri e di oggetti, alcune statue in legno di questa arte popolare (un san Giorgio e il drago, un Cristo, una Madonna dei sette dolori) si trovano accanto a dipinti e disegni italiani, francesi e fiamminghi, come se ne vedono più comunemente nelle case degli storici dell'arte europea.

Baltrušaitis ama le forme, gli oggetti, i materiali, ama osservare, misurare, descrivere pazientemente. Durante i suoi viaggi di studio attraverso tutta l'Europa – dalla Georgia all'Armenia, dalla Francia alla Spagna – ha trascorso intere giornate a riprodurre al tratto migliaia di capitelli. Ha una passione per le forme plastiche solidamente costruite, per i fatti tangibili, non meno che per la speculazione e gli arabeschi del pensiero. Arrivò in Francia insofferente nei confronti della storia dell'arte letteraria, profondamente influenzato dalle «scuole tedesche» – secondo le sue parole –, e in particolare dai teorici della pura visibilità: Conrad Fiedler, Hildebrand, Riegl, Wölfflin, ecc. Ma reputava i loro metodi troppo «rigidi». Del resto si trovano pochissimi riferimenti a questi autori nei suoi libri. Guida ideale era dunque Focillon, che per primo in Francia aveva compreso e affermato la priorità dello studio delle forme rispetto a qualsiasi altra considerazione, e che, senza rifiutare il dibattito – al contrario –, evitava le discussioni eccessivamente teoriche.

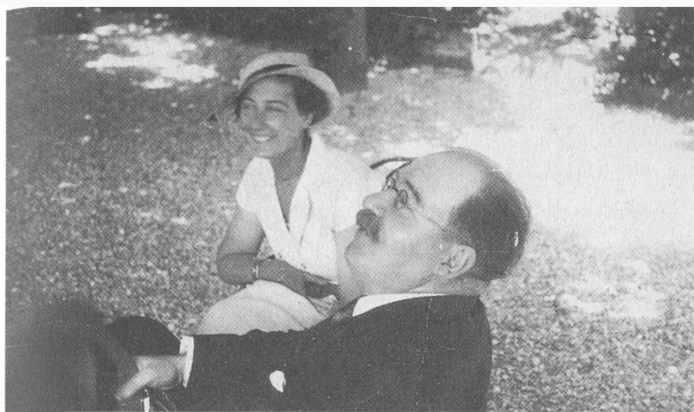
Nell'introduzione a *L'arte degli scultori romanici* Focillon invoca una «scienza» che «dovrebbe essere allo stesso tempo una iconografia, una filosofia e

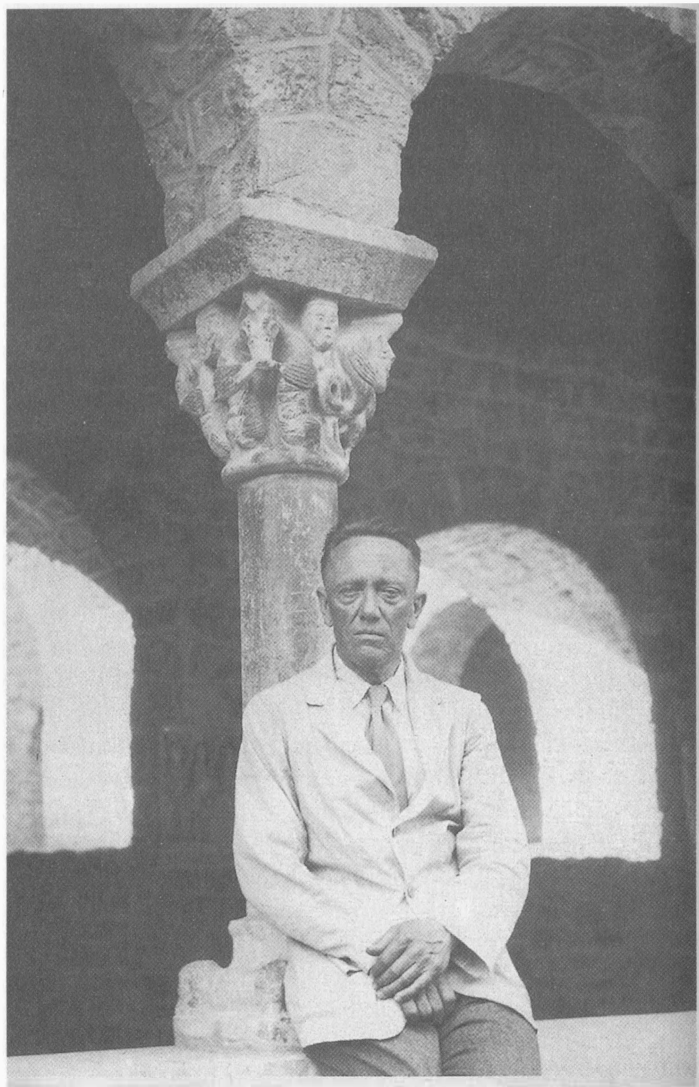
Madonna dei sette dolori (legno, arte popolare lituana). Foto di Dominique Auerbacher.

La biblioteca di Jurgis Baltrušaitis: i trattati di architettura. Foto di Dominique Auerbacher.

un'analisi formale», e dopo un riepilogo dei contributi di Émile Mâle nell'ambito dell'iconografia, indica le direttrici di una riflessione filosofica, per dichiarare alla fine il suo proposito con queste parole: «Ora dobbiamo collocarci su un altro terreno, che da adesso in poi non abbandoneremo più: quello delle forme». Ma Focillon aveva anche uno stile. Come ogni scrittore, credeva all'invenzione mediante l'esercizio del linguaggio, parlato o scritto. Seguiva un metodo, ma lo adattava ai singoli problemi. Per quanto concerne la storia dell'arte, così come per ogni creazione, diffidava delle formule trovate in «laboratorio». Attraverso la scrittura cercava di restituire nella sua concretezza il lavoro di osservazione e di analisi dell'oggetto fornendo tutti i dati dell'esperienza – quella dell'artista e quella dello spettatore –, che evitava di cristallizzare in un sistema definitivo. Come ebbe a dire, la storia dell'arte è «una concatenazione di esperienze», la creazione si sviluppa in un «ambiente vivo». Uno dei suoi allievi del periodo americano, George Kubler – autore della *Forma del tempo* –, ha scritto: «L'affermazione più audace e più poetica di una concezione biologica della natura della storia dell'arte si trova nella *Vita delle forme* (1934) di Henri Focillon. La metafora biologica naturalmente era solo uno degli elementi pedagogici impiegati da questo meraviglioso professore, che sapeva trarre partito da tutto ciò che poteva formare i suoi studenti. I critici impreparati non ne hanno compreso lo straordinario spirito inventivo, scambiandolo per sfoggio retorico, mentre i più benevoli lo hanno considerato nient'altro che l'ennesimo formalista».

Baltrušaitis, da parte sua, ha colto pienamente l'insegnamento di Focillon, o meglio: ne è stato uno dei principali destinatari. Un giorno mi disse: «Arrivato in Francia, ho visto Focillon e sono rimasto ab-

bagliato dal suo verbo, dalle sue parole, dal metodo, dalla duttilità: trovavo un formalismo che corrispondeva perfettamente a ciò che andavo cercando». E quando ho tentato di sapere, almeno in parte, che cosa avesse fatto prima, naturalmente mi ha risposto, come al solito: «Non ha importanza. È un'altra vita...», aggiungendo: «Focillon mi ha preso per mano e mi ha detto: "Lei farà questo e quest'altro"». Bisogna immaginare quale poteva essere, nel sistema dell'insegnamento universitario – che a noi appariva così rigido –, o piuttosto attraverso questo sistema, l'impatto del pensiero e dello stile di Focillon. Lo scrittore era un maestro (e il maestro uno scrittore). Più che dispensare un sapere costituito, sapeva suscitare ricerche e dibattiti. La prima parte dell'opera di Baltrušaitis – prima che egli ne intraprendesse la rilettura, mettendo in rilievo la linea più personale dei suoi lavori – è dedicata al Medioevo, e si colloca dunque inizialmente nel quadro dell'insegnamento di Focillon, e nel contesto della loro amicizia. Ancora oggi l'autore della *Stilistica ornamentale* informa il lettore, nell'Avvertenza della nuova edizione, che il libro «apparve nel 1931 come studio complementare dell'*Arte degli scultori romanici* di Henri Focillon, pubblicato nello stesso anno». Durante la guerra, e dopo la morte del «maestro» – avvenuta in esilio, nel 1943 –, il gruppo dei suoi allievi e discepoli continuò a riunirsi per proseguire gli scambi e le discussioni che egli aveva animato. Le riunioni si tenevano da Hélène e Jurgis, nel piccolo appartamento del XIV arrondissement (vicino alla Porta d'Orléans), ogni mercoledì sera. E questa «Academia Virginiana», come fu battezzata per la sua posizione, proseguì le sue attività dopo la guerra. I più grandi storici dell'arte vi presentarono i loro lavori: Krautheimer, Sterling, Charles Seymour, Tolnay, Otto Benesch, Saxl, Chastel, Grodecki, Edgar Wind, Gantner, Hahnloser.

Henri Focillon e Hélène Baltrušaitis a Aix-les-Bains nel 1932. Foto di Jurgis Baltrušaitis.

Henri Focillon (a destra) in compagnia di Jurgis Baltrušaitis, in primo piano, e di Summer Crosby, professore di storia dell'arte alla Yale University, a Saint-Denis attorno al 1934.

Jurgis Baltrušaitis padre nel 1929. Foto di Jurgis Baltrušaitis.

Molti di loro erano legati al celebre Warburg Institute trasferito a Londra. In quelle riunioni si manifestava così una circolazione di idee e di orientamenti al di là delle cerchie strettamente accademiche.

Focillon esercitò una costante attività di ideologo della cultura francese e della democrazia. Tenne numerose conferenze e partecipò a incontri di intellettuali europei. In particolare collaborò con l'Institut International de Coopération Intellectuelle, presieduto da Paul Valéry, al quale era molto legato. Negli ultimi anni di vita si impegnò attivamente in quella che fu chiamata «la difesa dell'Occidente», e in America, a partire dal 1939 (insegnava regolarmente a Yale dal 1933), si fece portavoce della cultura europea minacciata. Il suo ultimo libro, uscito nel 1937 e intitolato *L'arte dell'occidente*, è la summa dei suoi studi sull'arte medioevale. In realtà Focillon non aveva mai considerato la storia dell'arte un'attività strettamente «scientifica» (come si tende a fare oggi) o di pura erudizione. Riprendendo una importante distinzione presente nei suoi testi, si può dire che per lui questa disciplina non era una ricerca in laboratorio (riservata ai campus), ma si realizzava nell'ambiente vivo della storia contemporanea.

È certo difficile immaginare oggi, negli anni Ottanta, che cosa furono le appassionate discussioni di cinquant'anni fa a proposito del Medioevo. La prima guerra mondiale aveva risvegliato i nazionalismi. Le tesi «romantiche» dell'Ottocento, che esaltavano la spiritualità del Medioevo contro il razionalismo del Rinascimento, o l'arte gotica settentrionale contro il classicismo mediterraneo, venivano riprese con nuovi argomenti pseudostorici. In Francia il neocattolicesimo, animato in particolare da Jacques Maritain, rinfocolava la crociata intrapresa da Ruskin nel secolo precedente. Uno studioso serio come Étienne Gilson sembrava più o meno schierato su

quella posizione. Focillon respingeva simili ideologie, alle quali opponeva lo studio della «vita delle forme». In compenso seppe promuovere dibattiti fondamentali per una vera analisi dell'arte del Medioevo. Seppe porre l'accento sulle questioni più spinose (che potevano anche toccare pretestuose dispute ideologiche) e orientare i suoi allievi verso i più nuovi indirizzi di ricerca. Può sorprendere oggi constatare quali accesi dibattiti suscitò, ad esempio, il problema dell'ogiva. Di fatto, si trattava di sapere quale fosse il ruolo dell'ogiva nell'architettura gotica. Aveva una funzione portante, come pensava Viollet-le-Duc, o era soltanto una invenzione plastica, come dimostrava Pol Abraham grazie a nuove analisi tecniche? Nel 1939, presentando il «problema» nella nuova rivista «Recherche» (pubblicata dall'Institut International de Coopération Intellectuelle), Focillon inquadrava la discussione: «Si delinea così una di quelle controversie di cui gli studi medioevali ci hanno offerto di recente alcuni interessanti esempi: il dilemma Oriente o Roma, posto da Strzygowski; il problema delle origini e dei caratteri della scultura romanica; il dibattito su Van der Weyden». E aggiungeva: «Come il problema della scultura romanica, quello dell'ogiva riveste una particolare importanza perché riguarda i metodi della ricerca, e di conseguenza la condotta e le discipline dello spirito».

In tutte queste controversie, su ciascuno di questi problemi – a eccezione del dibattito su Van der Weyden –, Baltrušaitis fornì un contributo importante, e ogni volta molto particolare. Sull'ogiva pubblicò due saggi: nel 1936 *Le Problème de l'ogive et l'Arménie*, uscito presso lo stesso editore della *Stylistique ornementale*, e nel 1939 *La croisée d'ogives dans l'architecture transcaucasienne*, pubblicato nel numero di «Recherche» coordinato da Focillon. Il problema Oriente o Roma (ovvero: «Da dove proven-

gono le influenze fondamentali nello sviluppo dell'arte del Medioevo?») è ampiamente dibattuto in *Art sumérien, art roman* [*Arte sumera, arte romanica*], del 1934, un libro in cui viene quindi affrontato il problema delle origini della scultura romanica, i cui caratteri peculiari erano stati esaminati nella precedente *Stilistica ornamentale.*

La maggior parte di questi problemi è oggi risolta, e ci si è dimenticati dei termini in cui si ponevano attorno al 1930. Per quanto riguarda la scultura romanica, giova rileggere l'introduzione di Focillon al suo grande studio del 1931. Per molto tempo l'arte romanica era rimasta schiacciata fra la permanenza dell'arte antica e il trionfo del gotico. Fin dalle origini dell'archeologia moderna, nata nel Settecento, si era sempre pensato che non fosse altro che un prolungamento imbastardito dell'arte gallo-romana. Attorno al 1870 un archeologo scriveva: «L'arte gallo-romana più o meno alterata ... farà il suo cammino ... fino a quando una immensa rivoluzione, alla fine del XII secolo, sostituirà le tradizioni antiche con princìpi completamente nuovi». Ma nel 1893 Courajod afferma in una lezione tenuta alla École du Louvre: «A nessuno è sfuggito il carattere affatto originale che presenta una parte della scultura dell'XI secolo». Rimaneva ancora da stabilire come tale «originalità» fosse stata possibile. Courajod raccolse gli elementi che fondarono le ricerche successive; cominciò a suddividere le origini (o influenze) fra antichità greco-romana e Oriente (introdotto dalle invasioni barbariche). Focillon e Baltrušaitis contribuirono con una migliore distribuzione dei caratteri originali (meglio analizzati) e delle influenze subite. Tutto questo grazie a uno sperimentato formalismo, che permetteva studi morfologici e comparativi molto elaborati. In primo luogo venne così stabilito che l'ornamentazione geometrica sicuramente non discende dallo stile gallo-

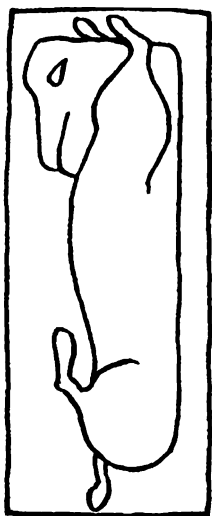
romano (Courajod aveva già ricusato questa idea), ma neanche si riduce a un apporto barbarico e orientale. Questo fu evidente dopo la *Stilistica ornamentale*, ma appariva già molto chiaro grazie a *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, pubblicato nel 1929. Nel 1931 Focillon poteva dunque formulare la sintesi delle certezze che lui e i suoi allievi avevano maturato: « Non possiamo considerare la scultura romanica come l'abbozzo ancora grossolano della scultura gotica. Per quanto la concerne, ci siamo liberati di una nozione elementare e tirannica di evoluzione. La scultura romanica è un tutto, e forse un sistema ... Probabilmente non si sviluppa come un ciclo chiuso in Gallia, terra ricca di monumenti e resti romani, giacché non ha trascurato lo studio dell'arte antica, e d'altro canto il genio degli scultori del Duecento non ha mancato di mettere a profitto le grandi esperienze precedenti. Ma l'arte che si sviluppa nella seconda metà dell'XI secolo e nella prima metà del XII secolo non va interpretata esclusivamente come un risveglio del passato grecoromano, pur venato di apporti orientali e barbarici, né come un primo abbozzo della scultura dell'epoca successiva. Ha caratteri peculiari, e obbedisce a una propria legge ».

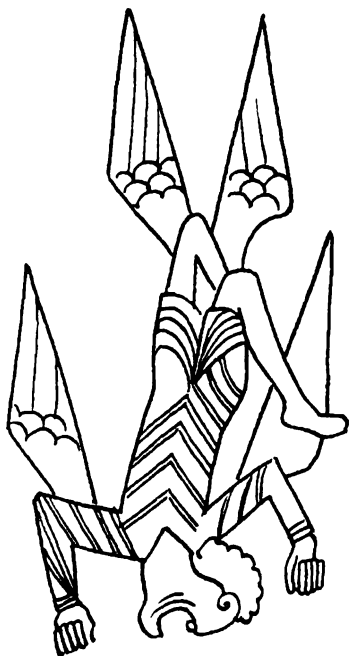
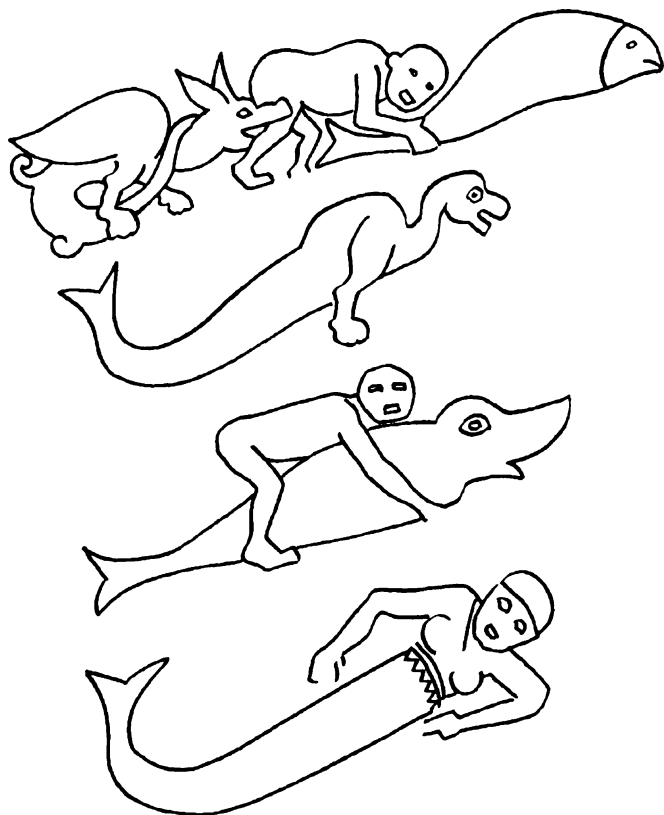
L'opera di Baltrušaitis è consistita precisamente in questo: dimostrare che la scultura romanica « è un tutto, e forse un sistema », e « obbedisce a una propria legge ». *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* aveva già portato a conoscenza la « legge d'attrazione della cornice », cioè l'adattamento della figura animata alle linee di una cornice geometrica – rettangolo, cerchio, ecc. – che tocca in diversi punti. Ciò secondo una logica generale per cui ogni invenzione plastica dipende fondamentalmente dall'architettura e vi si conforma. *La stilistica ornamentale* riprende più sistematicamente questa analisi morfologica. Viene poi messa in evidenza

una seconda legge, che determina la straordinaria forza delle stilizzazioni ornamentali: quella dello schema geometrico. In virtù di queste due leggi si stabilisce un «ordine» che sancisce «l'influenza della figura geometrica sulla materia figurativa». Lo studio del suo funzionamento permette di seguire una vera e propria «dialettica ornamentale», che procede per combinazioni sempre più complesse di schemi astratti, in modo tale che l'invenzione plastica diventa responsabile di tutta la ricchezza delle forme viventi, e s'instaura così uno scambio permanente tra le figure e le forme, tra il reale e l'astrazione. «Palmette, viticci, volute, meandri divengono esseri per metà immaginari e per metà reali, appartenenti a un mondo doppio ed espressione di un concetto e di una visione della vita. Coniugando il rigore al capriccio nasce e si diffonde un universo fantastico». Anche le grandi composizioni, gli imponenti e pittoreschi programmi edificanti dei timpani si sono assoggettati a tale sistema. E alla fine nuovi esseri, centinaia di mostri nascono da questa gigantesca meccanica scultorea e trovano una propria vita al di fuori delle cornici. È l'impazzimento del sistema, la «genesi dei mostri» raccontata da un geometra. Ciò che tradizionalmente era stato descritto come il frutto di una fantasia sbrigliata rivela al contrario, secondo le analisi di Baltrušaitis, il funzionamento di un «apparecchio teratogeno» accelerato: «Nate nei labirinti dell'ornamentazione, la fauna e l'umanità fantastiche ne escono e continuano a moltiplicarsi liberamente. I sistemi si riproducono e si ripetono quasi automaticamente, come in virtù della velocità acquisita su un terreno sempre propizio».

Si sosteneva che la scultura romanica fosse un delirio più o meno barbarico (ispirato essenzialmente dall'Oriente) o una prefigurazione del naturalismo gotico. Baltrušaitis risponde: «È un autentico uni-

verso per metà reale e per metà immaginario quello che appare nei dedali ornamentali come una rivelazione della natura e una visione dello spirito». Le curve dell'astrazione sono così le inflessioni dei corpi viventi, che riflettono gli arabeschi di un pensiero ossessionato da una geometria divina presente in ogni aspetto della natura. Per ricostruire un tale sistema, nel quale già si delineano temi sviluppati in seguito, occorreva una presa di posizione radicale e risoluta, così esposta al lettore: «Abbiamo condotto le nostre ricerche sulla genesi della scultura romanica collocandoci su un piano non storico, ma esclusivamente formale, tentando di ricostruire l'ordine, il pensiero, i ragionamenti che ne hanno retto lo sviluppo. Il metodo del confronto diretto dei monumenti, senza tener conto della collocazione geografica e temporale, ci ha consentito di seguire passo per passo l'evoluzione di figure e temi in cui si scopre un sistema coerente». Focillon, che parallelamente ha analizzato a sua volta la sottile dialettica dell'arte romanica, ha messo in evidenza l'inevitabile parzialità di un simile procedimento: i tagliapietre «sapevano che cosa è un angolo, un triangolo, un cerchio, perché quella conoscenza è indispensabile non dico alle più elevate speculazioni dell'arte di costruire, ma alla pratica del tagliapietre. Cercando di scoprirne i segreti si corre il rischio di conferire un carattere eccessivamente teorico a ricerche ed esperienze che nascono da abitudini e astuzie di bottega. D'altra parte abbiamo perso l'abitudine di ragionare sullo spazio, al punto che tutto ci appare meraviglia e deduzione. E tendiamo così a escludere l'artista, a prendere le cose come se si concatenassero da sole, in virtù di una logica cieca e possente. Da qui un certo abuso di termini e quasi una mistica, a cui non sono sicuro di essere sfuggito del tutto».

Non va dimenticato che Focillon e Baltrušaitis

Bassorilievo di Ripoll (Spagna).

Bassorilievo di Villers-Saint-Paul.

Bassorilievo di Autun.

Bassorilievo della chiesa di San Michele a Pavia.

hanno condotto le loro ricerche sul Medioevo durante gli anni Venti e Trenta, nel periodo dell'immenso sviluppo in ogni parte d'Europa di tutte le forme d'arte derivate dal cubismo. Più ancora di Focillon, che rimane legato soprattutto all'Ottocento, Baltrušaitis ebbe contatti diretti, a Mosca, con le avanguardie degli anni Venti. E naturalmente aveva assimilato certe parole d'ordine che in quegli ambienti venivano ripetute di continuo: l'antinaturalismo, la supremazia della costruzione sulla composizione, il primato dell'architettura come agente ag-

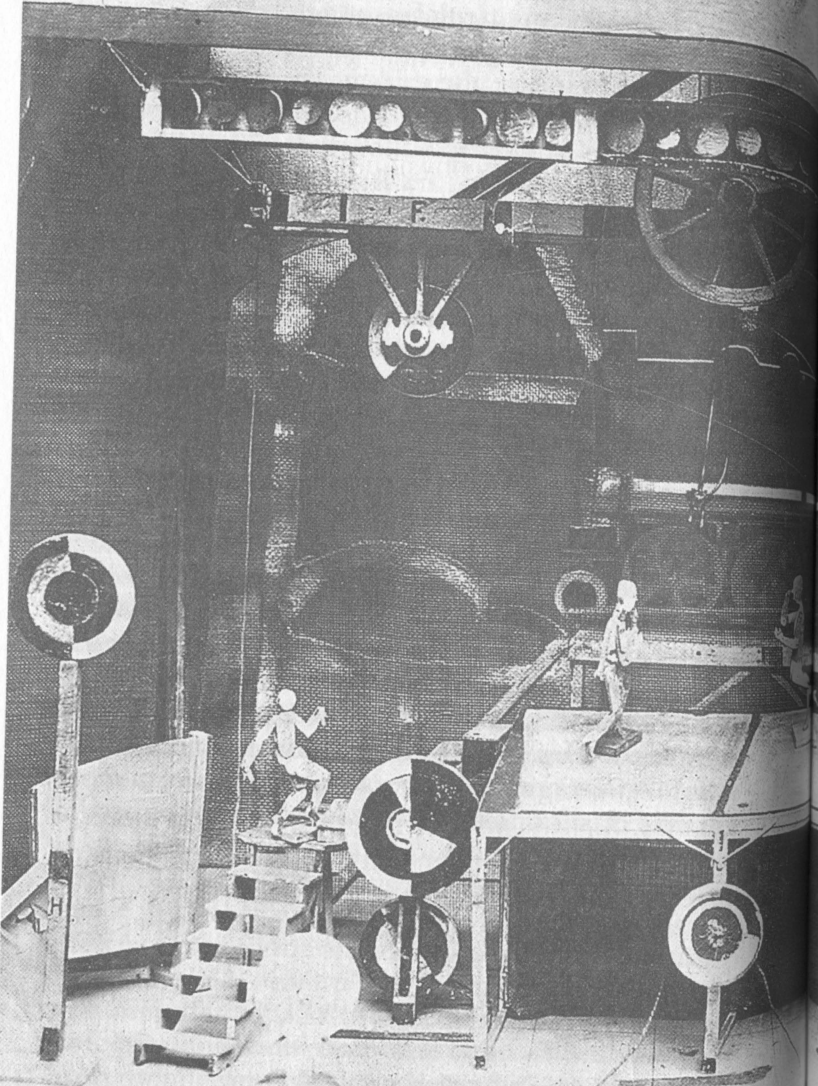
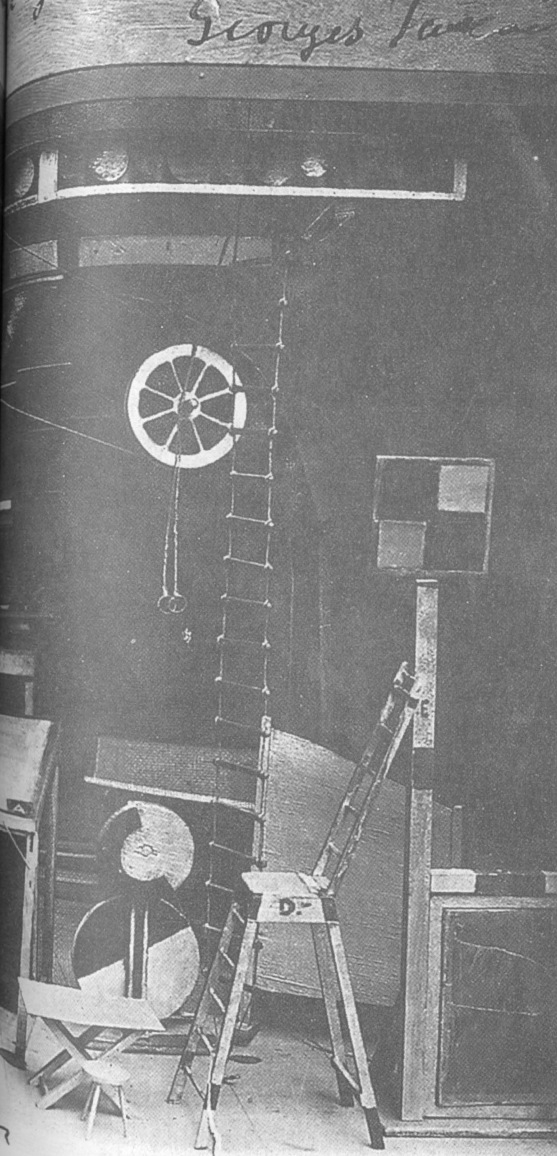
gregante di tutte le arti, l'interesse per le arti applicate, ecc. È l'epoca in cui Gropius vuole istituire una «grammatica della creazione». E si sa che cosa fu l'utopia tecnologica degli anni Venti. Al pari di Focillon, Baltrušaitis ne temeva gli effetti, ma apparteneva a quell'«età del romanticismo della macchina» di cui parla Oskar Schlemmer in un testo del 1928 sul teatro (*Nuove figure della scena*). Va inoltre ricordato come Baltrušaitis abbia conosciuto bene le esperienze e le teorie più innovative di inizio secolo nel campo del teatro (che esercitava allora un effetto trainante sulle altre arti, influenzando e stimolando le arti decorative). Ha conosciuto da vicino Gordon Craig, il quale, sulla scorta di Kleist, proponeva che l'attore divenisse una «supermarionetta», in modo da evitare qualsiasi psicologismo e ogni sentimentalismo. Contro il realismo, «copia grossolana della vita», voleva ricreare un'arte ieratica, impersonale e senza tempo. «Tutto ciò che è accidentale è contrario all'Arte ... L'Arte si sviluppa soltanto secondo un piano preordinato». Si capisce come Baltrušaitis avesse potuto essere affascinato dall'opera di Max Herrmann sul teatro medioevale. Craig citava anche Flaubert: «Bisogna elevare l'Arte al di sopra dei sentimenti personali e della sensibilità nervosa. È giunto il momento di dare all'Arte, attraverso un metodo inflessibile, la stessa perfezione delle scienze fisiche». L'autore della *Stilistica ornamentale* ha cercato nell'arte del Medioevo questo rigore applicato alle molteplici manifestazioni della vita, ha saputo cogliere la «fissità delle forme» sin nella rappresentazione delle più violente gesticolazioni. «Le figure acrobatiche sono figure ornamentali» scrive Baltrušaitis. «L'uomo vi si adatta facendo prodezze con il proprio corpo. Ci troviamo sempre all'interno di antinomie. Sono ancora strutture fisse a determinare le flessioni, ed è ancora entro i reticoli più rigidi e più fitti che si scatenano le convulsioni

più sorprendenti. I movimenti si avviano e si trasmettono con la precisione di un meccanismo d'orologeria». Focillon da parte sua affermava: «La scultura romanica è innanzitutto movimento», aggiungendo però che proprio lì, nel movimento, le «regole» si sono imposte «con più rigore e autorità».

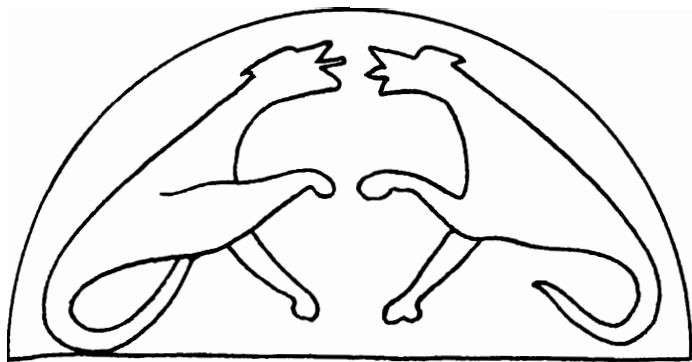
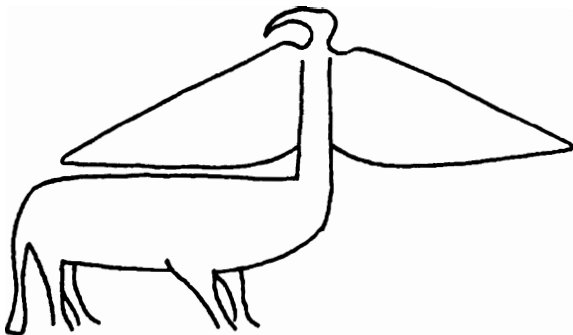
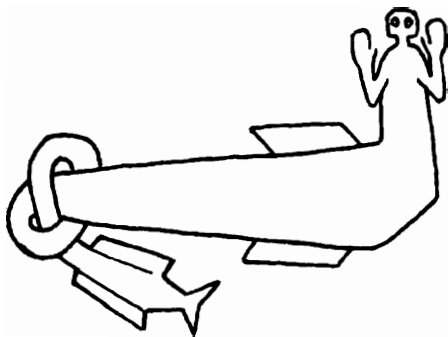
Naturalmente bisogna evitare accostamenti affrettati. Sui suoi interessi per l'arte contemporanea, come su tutte le sue passioni e su ogni aspetto della sua vita privata, Baltrušaitis è sempre stato estremamente riservato. Ma non si può non sottolineare, ancor più di quanto fatto sinora, in quale misura le sue ricerche sulle formazioni e le deformazioni regolate della stilistica ornamentale coincidano con l'«idea costruttivista» degli anni Venti, quale la formulò in particolare lo scultore Naum Gabo. Quest'ultimo aveva avuto una doppia formazione, tecnica (in una scuola per ingegneri) ed estetica (a contatto con Wölfflin, Worringer, Kandinsky), e coltivava un particolare interesse per le relazioni fra l'arte e la scienza. Nel celebre *Manifesto realista* del 1920, redatto con Pevsner, dichiarava: «Con il filo a piombo in mano, lo sguardo preciso come un regolo, lo spirito rigido come un compasso, costruiamo la nostra opera come l'universo costruisce la sua, l'ingegnere un ponte, il matematico le formule». Quel «realismo» voleva superare l'analisi e la disintegrazione delle forme operata dal cubismo, a proposito del quale Naum Gabo scrisse nel 1937: «In una simile concezione artistica del mondo le dimensioni dei particolari sono, si capisce, modificate nel modo più imprevedibile; le componenti dell'oggetto assumono valore di entità, e i rapporti che le reggevano diventano sproporzionati al punto da distruggere tutte le nozioni di armonia che i secoli ci hanno tramandato».

Il cubismo aveva demolito le tradizioni. Bisognava ripartire da zero e ricostruire una nuova logica della creazione, fondata sulla natura degli «elementi» (o

materiali) artistici e i loro effetti. «Questi elementi non sono scelti per convenzione, come le parole o i numeri, per ragioni di utilità o altro; non costituiscono semplicemente dei segni astratti, ma sono immediatamente e organicamente legati alle emozioni umane». Un ideale che evidentemente non si trovava realizzato nella scultura romanica, perché questa si fondava al contrario sulle tensioni e sull'assenza di un legame organico fra il «motivo» ornamentale (astratto) e l'iconografia delle forme figurate. Ma questa tensione, questa «antinomia» – come dice Baltrušaitis – e il suo trattamento nella «dialettica ornamentale» avrebbero potuto essere analizzate così efficacemente senza gli esempi offerti dall'arte contemporanea (le sproporzioni e le deformazioni disarmoniche dell'oggetto cubista, l'astrazione d'ispirazione scientifica del costruttivismo)?

Nel periodo in cui Baltrušaitis intraprendeva le sue ricerche, lo studio del Medioevo poteva concepire simili corrispondenze. Le cattedrali si erano rivelate dei prototipi di un'architettura funzionale. Secondo Viollet-le-Duc «i costruttori del XII secolo erano gli antenati degli ingegneri dell'Ottocento». Il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle* fu peraltro il punto di partenza delle ricerche di Focillon. Non si contrapponevano più l'immaginazione e l'esuberanza medioevali alla perfezione classica dell'Antichità o derivata da quest'ultima. Venivano riconosciuti altri sistemi, altri ordini non meno coerenti. I grandi princìpi dell'insegnamento accademico, che dalla metà dell'Ottocento gli artisti avevano radicalmente contestato, venivano ricollocati dagli storici nel quadro della durata e della varietà degli stili. Nel 1921 Panofsky pubblicava la *Storia della teoria delle proporzioni umane* (ripresa nel *Significato delle arti visive*), ma Focillon non doveva esserne particolarmente soddisfatto, se in *Vita delle forme* osserva: «Manca ancora una storia della pro-

Bozzetto di scena per *Stal'noj srok* (Il passo d'acciaio, balletto di Prokof'ev) di Georgij Bogdanovič Jakulov per i Balletti Russi, 1925-1928.

spettiva, così come una storia delle proporzioni della figura umana». Tant'è. Già in precedenza la teoria delle proporzioni aveva dato luogo a molteplici speculazioni storiche o antropologiche assai dubbie, in particolare ad opera di professori d'anatomia artistica dell'Accademia di Belle Arti, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Ed era una teoria che rivestiva una grande importanza, giacché nell'estetica classica aveva determinato i criteri di valutazione della bellezza, e durante il Rinascimento (e nel contesto del neoplatonismo) si era allargata ad ampie riflessioni sull'armonia fra microcosmo e macrocosmo. Panofsky dimostra come il sistema gotico di geometrizzazione dei corpi si differenzi dal canone antico e da quello bizantino (basati entrambi sulla struttura organica del corpo umano). Commentando il celebre *Album* di Villard de Honnecourt osserva: «Qui la figura non è più minimamente "misurata", nemmeno rispetto alle dimensioni della testa o del volto; lo schema, in certo qual modo, ha quasi completamente ripudiato l'oggetto. Il sistema di linee (spesso concepito in base a un criterio puramente ornamentale, e talvolta analogo ai motivi di un traforo gotico) è sovrapposto alla forma umana come un traliccio di fili metallici a sé stante».

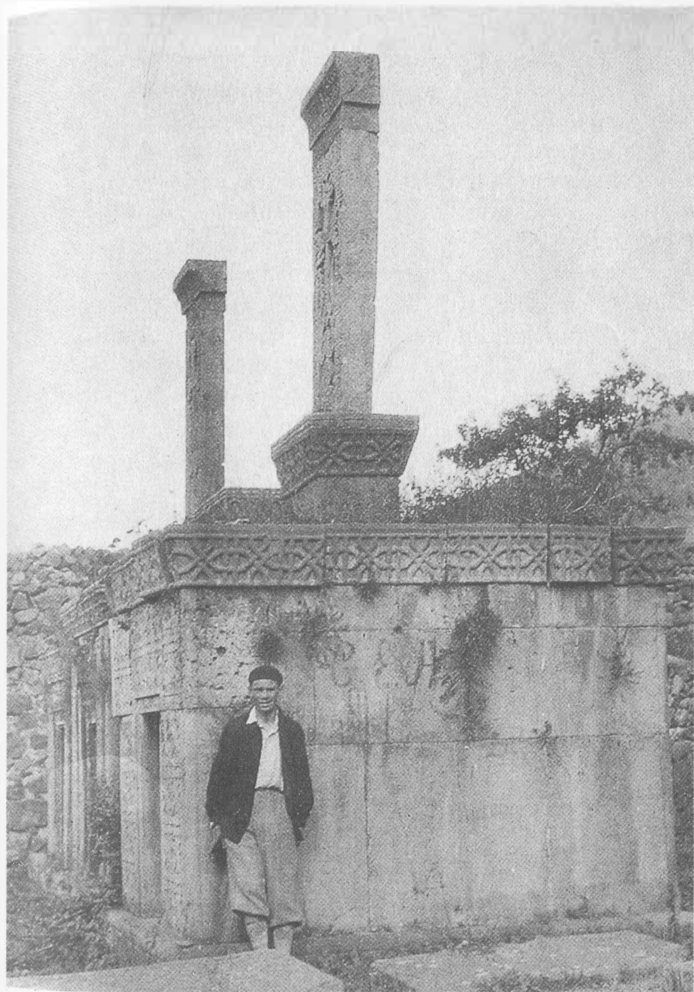
Da parte sua, Focillon riconobbe la relazione fra questo *Album*, databile verso il 1250, e la scultura romanica, e vi si soffermò a lungo nel capitolo «L'arte della geometria» del libro pubblicato nel 1931. Le ricerche di Baltrušaitis prendono le mosse dal medesimo problema delle proporzioni. Nella Prefazione di *Formazioni, deformazioni* dichiara: «Abbiamo cominciato con uno studio sulle proporzioni, o meglio sulle sproporzioni e le deformazioni dei tipi, che conferiscono loro quella potenza espressiva e quel tenore leggendario e favoloso che subito ci colpiscono». E le dimostrazioni del primo capitolo

Timpano di Wyndford Eagle (Inghilterra).

Bassorilievi di Long Marton (Inghilterra), 794-795.

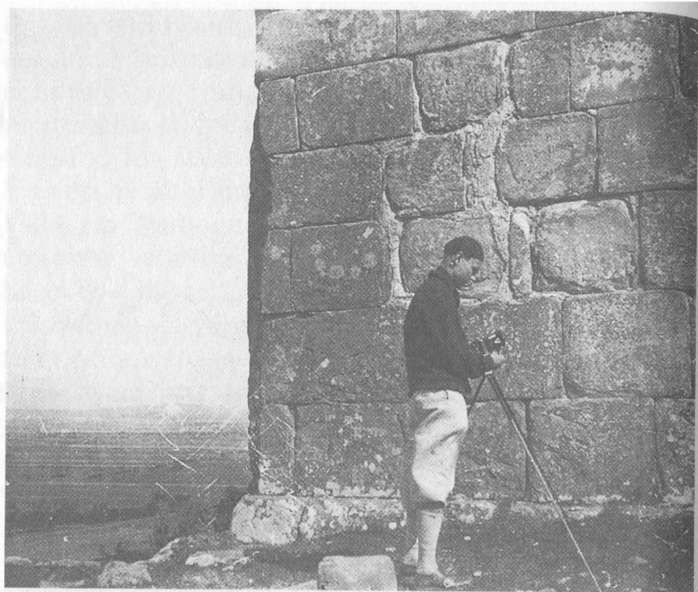
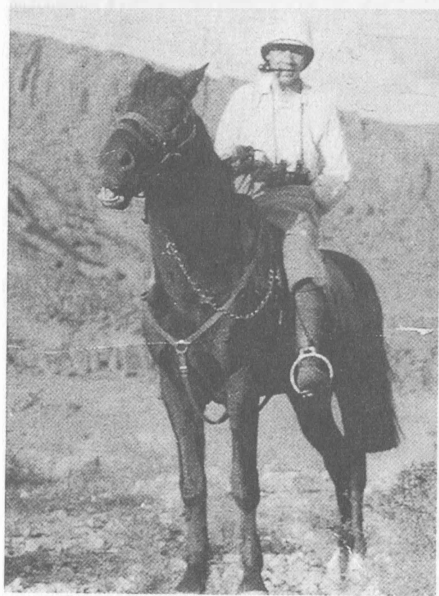
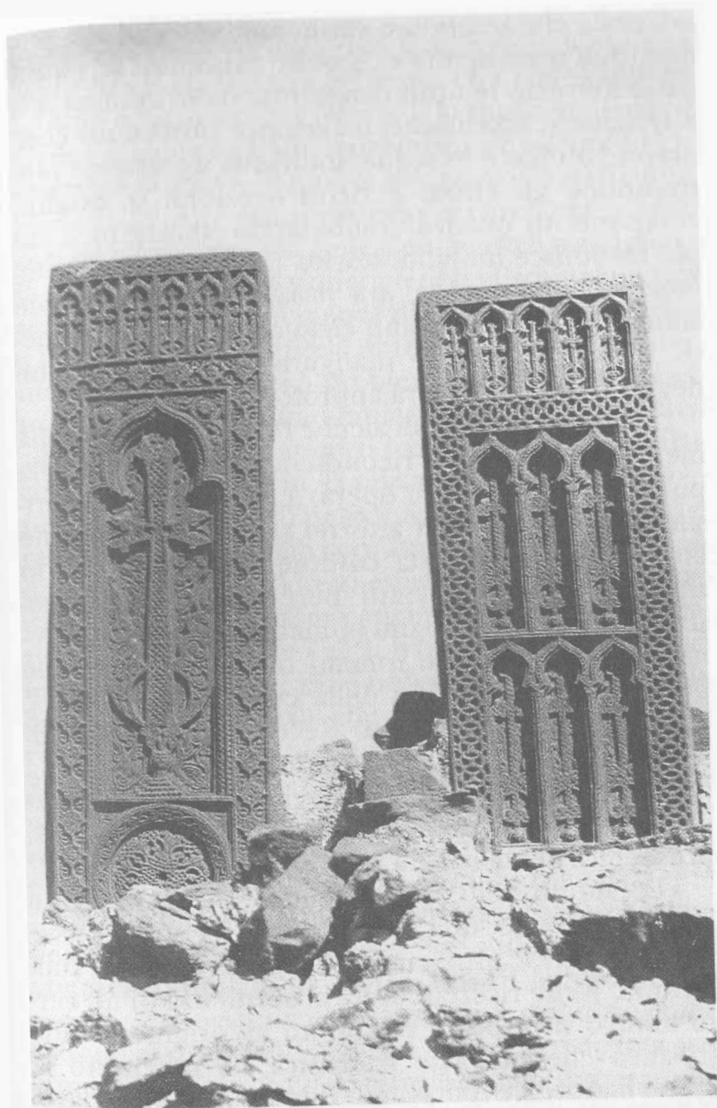
permettono in effetti di giungere a questa osservazione: «L'ordine delle figure non dipende, come nel canone antico greco-romano, da un equilibrio organico degli elementi e delle loro proporzioni interne, ma da uno statuto indipendente. La ragione geometrica è sempre presente». Esiste una geometria dei corpi raffigurati che, sottomessa all'architettura, non è una rivelazione o una riproduzione delle strutture anatomiche dell'essere vivente, ma al contrario una violenta interpretazione di queste, una deformazione e una ricostruzione. «Si è distanti dalla misura antica, fondata sul rapporto fra le varie parti, dove tutte le proporzioni si determinano reciprocamente, di modo che un'intera statua può essere ricostruita sulla base di un solo frammento. La nozione di canone organico è sconosciuta alla scultura romanica, dove l'uomo è misurato secondo moduli che non hanno alcun legame con lui».

Secondo questa prospettiva, la scultura romanica non è «naturalista», bensì «costruttivista». Come dice Naum Gabo, esprime «una concezione del mondo in grado di rivelare in una forma un'idea», possedendone l'eloquenza e la forza. Costruita secondo un ordine rigoroso, la scultura romanica raffigura le emozioni e il dinamismo della vita. È uno stile e un «meccanismo visionario». Un «film» scritto nelle pietre, che si materializza nelle forme solide dell'architettura e da queste è ispirato. Un sogno plastico, che accoglie la realtà (l'uomo, le piante e gli animali), ma la sottopone a metamorfosi che la precipitano nell'irreale. È questo Medioevo irrealistico e fantastico che Baltrušaitis ha continuato a esplorare nelle sue successive ricerche sull'arte gotica.

Abbiamo visto come i lavori sull'arte medioevale si inserissero in un programma di ricerche definito da Focillon. La scultura dell'XI secolo – ovvero quella che viene chiamata «la prima scultura romanica», con i suoi caratteri, le sue fonti e le sue origini – divenne il cuore di quel programma, e fu oggetto di una ricerca collettiva nell'ambito di un seminario alla Sorbona e in seguito al Collège de France. Focillon indicava i problemi e il metodo da seguire, formulava la sintesi delle conoscenze acquisite e delle ipotesi e dava impulso all'indagine, concentrando il proprio interesse su ciò che definì «le esperienze preliminari», particolarmente illuminanti per chi studia la «vita delle forme» poiché consentono di osservare la nascita di uno stile (nella fattispecie, l'arte romanica apparsa nell'XI secolo) e di differenziarlo. Egli pensava ad esempio che le miniature irlandesi del periodo tra il VII e il X secolo – alle quali dedicò alcune belle pagine nell'*Arte degli scultori romanici* – costituissero una delle formule più sorprendenti di un'arte preromanica sot-

toposta a influenze orientali. Oggetto della sua attenzione furono anche l'arte mozarabica e i suoi echi nell'arte romanica spagnola e catalana, e alcuni studenti si dedicarono all'esplorazione di questi territori. Ma Baltrušaitis aveva di molto anticipato tali ricerche analizzando i capitelli di Sant Cugat del Vallès, in Catalogna – nei quali Focillon in seguito riconobbe «tratti di degenerazione» dovuti al «genio barocco» di uno stile in fase di declino (*L'arte dell'Occidente*) –, e con l'esplorazione di aree più remote aveva aperto la via a nuove indagini. I suoi studi sulla Transcaucasia svelarono una esperienza che, parallela se non anteriore all'arte romanica propriamente detta, presentava tuttavia singolari analogie con questa. Nel Caucaso infatti ebbe luogo quel primo risveglio della plastica monumentale che caratterizza l'epoca romanica. Una elaboratissima iconografia ornamentale fu sperimentata su capitelli e timpani istoriati. Ma l'armonia architettonica (l'integrazione della scultura nelle masse e nelle strutture dell'edificio) non era stata pienamente raggiunta.

Baltrušaitis procedette con un rigore e una metodicità stupefacenti. Dopo aver stabilito, nella *Stilistica ornamentale*, i princìpi morfologici della scultura romanica, riprese e pubblicò le ricerche genealogiche e comparative sulle «esperienze preliminari». Con *Arte sumera, arte romanica* superò tutte le indagini condotte prima di lui, individuando non tanto le fonti remote dell'arte romanica quanto i sistemi che l'avevano anticipata, e le vie attraverso le quali avevano potuto esercitare una influenza in Occidente. *Arte sumera, arte romanica* rappresenta dunque un complemento – o la logica prosecuzione – della *Stilistica ornamentale*, nonché lo sviluppo degli studi sull'Armenia e la Georgia. L'autore illustra perfettamente la convergenza di interessi e di dati o, se si preferisce, il precipitato che ha prodotto questo libro: «L'analisi della morfologia dei rilievi del XII

Jurgis Baltrušaitis davanti a un *hačkar* (stele funeraria) del cimitero di Djulfa (Armenia).

secolo e il risultato di un certo numero di osservazioni che abbiamo avuto modo di fare in Transcaucasia da un lato, dall'altro la presenza in Occidente di un grande numero di temi di chiara impronta

Jurgis Baltrušaitis in Georgia, 1927.

Jurgis Baltrušaitis in Armenia, 1927.

Stele funerarie del cimitero di Djulfa (Armenia). Foto di Jurgis Baltrušaitis.

orientale che sembrano strettamente legati alla tecnica dell'ornamento ci hanno condotto in modo naturale verso le fonti conosciute delle antiche arti d'Oriente». Baltrušaitis ha sempre proceduto così: prende un filo e lo segue, individua un sistema mostrandone gli effetti e ricostruendone le origini, compone un quadro combinando immagini a cui poi restituisce mobilità storica (la genesi e le metamorfosi). *Arte sumera, arte romanica* è la magistrale conclusione di un primo ciclo di studi sul Medioevo, e al tempo stesso inaugura quell'esplorazione degli esotismi che verrà approfondita in seguito.

L'origine orientale di alcune fonti dell'iconografia medioevale era stata riconosciuta ben prima della pubblicazione di quest'opera. A partire dai pionieristici lavori di Springer attorno al 1860, una enorme bibliografia era andata costituendosi. Nel 1931 lo studioso tedesco Richard Bernheimer aveva ricostruito appunto le origini immediate e la remota genealogia del bestiario romanico risalendo fino alle più antiche produzioni della culla mesopotamica, cioè fino all'arte sumera. Recensendo l'opera di Bernheimer nel 1933 Baltrušaitis illustra come ha preso forma la propria indagine, secondo quale processo e quale metodo si è sviluppata, e come si presenterà nel libro che uscirà l'anno successivo.

«Lo studio delle origini dell'animale romanico assume dunque una importanza decisiva» scrive Baltrušaitis. «Il problema va molto al di là dei suoi termini. Nelle ricerche sulla provenienza di un certo motivo si è spesso ricondotti all'origine di una stilistica che nell'arte romanica ha raggiunto la piena maturità e il massimo fulgore». In altre parole l'indagine genealogica, se tiene presenti i dati dell'analisi morfologica, non può accontentarsi di confronti iconografici, per quanto sottili. Richard Bernheimer ha «corroborato i legami fra i motivi dell'arte romanica e il repertorio delle arti asiati-

che», ma «non ha dato uno spazio sufficiente e un saldo fondamento ai movimenti che collegano, generano e rinnovano le forme. È lo studio sapiente di alcuni elementi di un repertorio, non l'analisi dei rapporti di stile». E questa critica sfocia nell'enunciazione di un vero e proprio programma: «Resta così da verificare se la genesi del mostro romanico e la genesi del mostro sumerico obbediscano alle stesse leggi, e se la coincidenza di alcuni tipi sia dovuta a una semplice parentela di tema o proprio alla tecnica creativa. L'intero problema cambia così aspetto, e assume tutt'altra ampiezza. Invece di limitarsi alla questione dei rapporti iconografici di un particolare gruppo di temi, ci porta a considerare la questione dell'origine di tutto uno stile. In questo genere di ricerche ciò che soprattutto importa è individuare non soltanto i nessi esteriori e le concordanze di qualche soggetto, ma anche l'analogia e la filiazione delle tecniche che li hanno generati. In altri termini, nel nostro caso è necessario esaminare se la dialettica ornamentale che suscita e crea il bestiario romanico si ritrova nell'arte sumera e nelle arti che da essa derivano, se obbedisce al medesimo principio e se vi si possono riconoscere gli inizi di una stilistica che, resuscitata varie volte in epoche e ambienti diversi, fiorisce infine nella scultura romanica».

Questa lunga citazione era necessaria poiché contiene una delle migliori – e rare – dichiarazioni di metodo formulate da Baltrušaitis. Il lettore di *Arte sumera, arte romanica* potrà verificare se il libro corrisponde al programma, di cui del resto ritroverà più o meno l'enunciato nell'introduzione. In questo testo straordinario, stupefacente per la concisione e la rapidità della dimostrazione, si è insinuata anche – come per un gioco di riflessi, di *mise en abîme*, oppure per effetto della concentrazione – una di quelle favole, di quelle leggende che Baltrušaitis, fin da questa prima scoperta, predilige particolarmente. È

la sintesi, il racconto accelerato, anzi l'emblema delle influenze orientali sull'arte cristiana dell'Occidente. Si tratta del tema di Gilgameš, o dell'uomo con i leoni, immagine di un eroe sumero che continua a reincarnarsi, attraverso molteplici epifanie, nell'epopea delle forme. Baltrušaitis non si è ingannato a questo riguardo: estrae la leggenda dal libro in cui si trovava dispersa e soltanto accennata, e l'anno successivo – il 1935 – pubblica, in una rivista specializzata, un saggio intitolato *Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'une forme)*. È il suo primo studio di iconologia, paragonabile in certa misura alle indagini condotte da Panofsky o da Saxl sugli sviluppi storici di un tema iconografico. Ma già nel titolo del saggio Baltrušaitis indica molto chiaramente che la prospettiva adottata non è la stessa. Infatti egli non si interessa tanto alla leggenda di Gilgameš così come è stata tramandata dalle fonti scritte, quanto alle rappresentazioni dell'eroe nelle arti visive, che si fondano del resto su un episodio affatto minore della leggenda: il combattimento con degli animali feroci. Il motivo è d'ispirazione ornamentale – il personaggio è in piedi, circondato da due animali simmetrici, affrontati o addossati – e si propaga, attraverso la glittica e le arti preziose, in tutte le antiche civiltà del Vicino Oriente e del Mediterraneo (Egitto, Micene). Come aveva già dimostrato Émile Mâle, il tema ha finito per introdursi nella scultura romanica tramite i tessuti sassanidi. Ma nel corso di questa immensa migrazione il motivo iniziale si è continuamente trasformato, assumendo i significati più diversi. È variata soltanto la forma, senza che la struttura abbia subito modifiche, ma Gilgameš è stato sostituito da altri personaggi con lo stesso ruolo o uno simile. Può trattarsi di Enkidu che lotta contro delle belve, o di un mostro alato circondato da grifoni, oppure, in un registro più tranquillo, di una dea della Fecondità di ispirazione cretese che accarezza

due stambecchi. Entro la medesima cornice formale sfila tutta una iconografia simbolica. «All'interno dello stesso schema figurativo appaiono Daniele nella fossa dei leoni, Sansone che abbatte le belve, santi che combattono i mostri, varie immagini della vita e delle nuove credenze, e infine il Dio dell'Apocalisse».

Baltrušaitis predilige quei momenti in cui può accelerare il racconto, condensare in poche parole una lunga sequenza storica, sgranare nomi e immagini per poi accelerare ancora. Come se la storia divenisse il movimento regolare di una ruota che a ogni sosta mostra una nuova figura. O un film d'animazione che concatena le immagini non attraverso lo spostamento della cornice o la mobilità dei personaggi, ma con la trasformazione progressiva delle immagini nelle loro componenti formali. Viene da pensare a quei macchinari ottici che l'autore descriverà più tardi nel suo grande libro sulla catottrica (o scienza degli specchi). La «vita delle forme» è dunque anche un gioco delle immagini, come il saggio su Gilgameš dimostra. «Si può concepire l'iconografia in vari modi,» scriveva Focillon «sia come variazione delle forme sullo stesso significato, sia come variazione dei significati sulla stessa forma». Baltrušaitis ha optato evidentemente per la seconda soluzione. Émile Mâle aveva individuato la presenza di Gilgameš nella scultura romanica, distinguendo la sua rappresentazione da quella di Daniele nella fossa dei leoni. «Daniele non è un domatore di mostri» diceva. Un personaggio circondato da due leoni che afferra per la gola non può essere altri che l'eroe sumero. Baltrušaitis non ignora questa differenza iconografica, ma il suo procedimento è opposto. Fin dalle prime rappresentazioni conosciute Gilgameš era più una figura ornamentale che l'eroe della leggenda. Vi è un tema Gilgameš che deriva dalla leggenda, ma qui è la forma Gilgameš a interes-

sare lo storico, una forma che per secoli ha strutturato molte altre rappresentazioni più o meno vicine al tema iniziale. Ercole ne è evidentemente più vicino di una dea della Fecondità, ma la questione è un'altra. L'argomento essenziale è l'efficacia storica della forma, perché in ogni caso attraverso le numerose migrazioni si è inevitabilmente perduto il significato iniziale della figura. Certo, questa si ritrova nel Medioevo in una forma pressoché identica all'originale, il che permette a Émile Mâle di distinguerla dalle figure simili come Daniele. Ma bisogna anche saper riconoscere la permanenza della forma Gilgameš, svuotata del suo significato, nel tema di Daniele là dove questo si è deformato per adattarsi al modello sumerico. Baltrušaitis porta l'esempio di una placca di cinturone barbarico. I due leoni che circondano Daniele non sono distesi ai suoi piedi, come vorrebbe il tema iconografico, ma eretti e a testa in giù: « Come su un cilindro sumerico arcaico o su un rilievo hittita, i leoni che leccano i piedi del profeta sono rovesciati. I loro corpi si ergono verticalmente, le zampe posteriori sono proiettate in aria. Se nella raffigurazione dell'eroe sumero che tiene la sua preda per le zampe e per la coda questo atteggiamento è naturale, qui diventa paradossale, e dimostra che l'artista, senza saperlo, ha pedissequamente copiato l'immagine di un racconto perduto. Seppure animata da una iconografia più dolce e più umana, la scena conserva lo slancio selvaggio dei combattimenti della mitologia mesopotamica». Questa composizione riproduce la struttura sumerica; obbedisce perfettamente alla logica ornamentale che ha generato e determina tale struttura e di cui è stata dimostrata la permanenza dall'arte sumera all'arte romanica. Ora, se volessimo evitare la minima concessione a Émile Mâle potremmo dire, con una certa forzatura, che non esiste una immagine originale, ma sempre e soltanto una forma pronta

ad accogliere qualsiasi significato. Non vi è originale poiché ciò presupporrebbe l'esatto adeguamento di una forma a un significato, mentre la forma è innanzitutto uno schema, una cornice, una struttura. Lo schema deriva senza alcun dubbio da una leggenda, ma ne traspone la forza in un registro formale. Lo schema concentra il racconto, ne conserva lo spirito (la carica emotiva) ma non la lettera. La struttura è definita più da una logica stilistica che da una leggenda particolare, e si manifesta (più di quanto si definisca) attraverso il gioco delle immagini, le loro incessanti variazioni o metamorfosi.

Malgrado la sua brevità, il saggio su Gilgameš meritava questo lungo commento, perché non è soltanto un'integrazione di *Arte sumera, arte romanica*, ma anche il prototipo delle indagini condotte in seguito. Il metodo è rigoroso e nuovo, benché non sia mai stato esposto compiutamente, a parte qualche rapido accenno. Si riallaccia all'iconologia, ma si distingue dall'analisi dei simboli culturali generalmente praticata. Prende le distanze dal procedimento seguito da Émile Mâle, e non può essere assimilato alla prassi messa a punto da Panofsky nel solco della tradizione warburghiana. «L'iconologia» scrive George Kubler «è una forma di storia della cultura, nella quale lo studio delle opere d'arte trae conclusioni di ordine culturale. Dipendendo da tradizioni letterarie molto antiche, l'iconologia finora si è limitata allo studio della tradizione greco-romana e delle sue sopravvivenze. Le continuità dei temi costituiscono il suo principale fondamento. Le interruzioni e le fratture si collocano al di là del campo visivo dell'iconologia, così come di tutte le forme di cultura sprovviste di un'abbondante documentazione». Al pari di Kubler, Baltrušaitis non poteva accontentarsi di un simile metodo. Da parte sua concepisce una definizione «strutturalista» ante litteram della «forma» (o motivo formale), la quale non

è la veste più o meno cangiante di un tema parimenti mutevole. Egli non ignora la «dialettica» tra forma e figura (secondo la loro accezione corrente), anche se talvolta ne tratta sbrigativamente. L'essenziale per lui è individuare una struttura e seguirne il funzionamento nella storia. La vita delle forme è dunque gioco di immagini. Baltrušaitis parla di «meccanismo visionario», e sceglie in effetti le forme più efficaci, quelle che mettono in moto il più grande numero di figure attraverso i secoli. Ma per ritornare un'ultima volta a Gilgameš, il tema ha continuato a circolare attraverso le culture e le civiltà perché si riferisce a una leggenda di grande attrattiva, che ha costantemente calamitato altre leggende. Nell'ambito dell'analisi iconologica è facile ritrovare quello sviluppo sincretistico delle mitologie e quei fenomeni di condensazione descritti a proposito dei sogni o dell'immaginazione poetica. Ma per lo storico dell'arte l'efficacia della leggenda si è manifestata soprattutto secondo le possibilità di una logica formale di origine ornamentale, e nel quadro evolutivo di una composizione estremamente affinata. La «leggenda delle forme» si è sostituita alle forme della leggenda. In altre parole, non è stata storicamente più efficace la leggenda, bensì la forma, che ha così prodotto la propria leggenda. La «leggenda di una forma» è la sua efficacia storica: il racconto mostra come la forma si nutra di una narrazione – che si concentra in essa – per poi agire con le proprie forze. Rispetto all'iconologo, Baltrušaitis ha un altro metodo e un altro modo di raccontare: fa l'archeologia e la genealogia delle forme leggendarie.

Di questo metodo si trova una nuova applicazione in una ricerca pubblicata nel 1939, intitolata *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge*. Lo sguardo dello storico si posa questa volta sui due estremi di un periodo, l'arte romanica e preromanica e la fine

del Medioevo, e partendo da queste due basi va avanti e indietro attraverso l'intera storia e fino alla preistoria. È al tempo stesso un prologo alle opere dedicate al gotico – che appariranno negli anni Cinquanta –, una conferma del metodo sperimentato con Gilgameš e un importante progresso nell'esplorazione dei meccanismi visionari, che porterà alle pubblicazioni sulle anamorfosi e sugli specchi e ai quattro saggi raccolti in *Aberrations* [*Aberrazioni*]. Anche la *Cosmographie chrétienne* è costituita da quattro saggi, ed è lavoro dottissimo, di eccezionale complessità, che anticipa i ponderosi libri gremiti di immagini e sapientemente costruiti che appariranno più tardi. L'esposizione procede per movimenti circolari attorno a un centro che si sposta da un saggio all'altro o all'interno di uno stesso saggio.

Il primo testo descrive la permanenza dei temi preistorici della ruota solare e della svastica a bracci curvilinei attraverso le civiltà, prima orientali e poi occidentali, fino all'epoca preromanica, con le miniature dell'Apocalisse del Beatus di San Millán de la Cogolla, del X secolo. Queste raffigurazioni simboliche primitive, che in Oriente avevano assunto un valore ornamentale e zoomorfico, nell'alto Medioevo conosceranno una nuova vita. Le composizioni cosmografiche, analizzate nel secondo saggio, vi trovano il loro principio e il loro motore (la loro fonte di energia). Per esempio si legge: «La ruota preistorica del fuoco, l'antico simbolo solare, discende sui discepoli del Cristo portando loro i doni dello Spirito Santo». La visione si allarga. Appare un'altra forma cosmogonica, molto più elaborata: la ruota dello zodiaco – o quadrante del cielo – con le dodici costellazioni dell'eclittica distribuite a corona, di cui esistono già numerosi esempi nell'arte antica, ellenistica e romana. Gli anelli dello zodiaco circondano Helios (il sole) o una rappresentazione del sacrificio di Mitra (l'immagine dell'anno). Il

racconto illustra come i motivi simbolici si siano moltiplicati in una struttura sempre più rigorosa: «Si forma un geroglifico del mondo. È un labirinto di segni distribuiti in una rete di cerchi concentrici la cui scrittura evita ogni forma vivente e riduce tutto a formule. Sottoposte a un calcolo sapiente, le immagini si riorganizzano e si semplificano, dettate da un meccanismo dissimulato all'interno del quadrante». Gli astri personificati della mitologia entrano in questo sistema geometrico di tipo ornamentale e vi si sottomettono: «Le immagini dell'Antichità, che non avevano fino allora conosciuto ostacoli nel loro movimento, concepite e considerate – ad esempio quelle di Apollo e di Venere – come modelli del canone classico, non sfuggono alla magica e tirannica rete dei cerchi». L'Antichità ha dunque risvegliato antiche formule ornamentali adattandole a nuove esigenze. Il Medioevo fa la stessa cosa. Il quadro astronomico si adatta nuovamente, conservando la propria struttura. La cosmografia non è più mitologica bensì teologica, ma rimane una geometria. Ed è proprio in virtù della permanenza del reticolo geometrico che sussiste, attraverso le nuove speculazioni teologiche, un valore cosmico: «Inscritte all'interno di uno schema celeste, le diverse composizioni ne riflettono l'idea. Una volta fissata, una forma rimane associata a una certa categoria di fenomeni».

La *Cosmographie chrétienne*, articolata in quattro saggi – o quattro quadri –, è la leggenda di una forma attraverso «permanenze» e «risvegli». Due concetti elaborati da Focillon, come vedremo, che orientano le vaste ricerche sull'arte gotica e sulla fine del Medioevo a cui si dedicherà Baltrušaitis. Il terzo saggio del libro descrive la formazione e le trasformazioni di una variante delle carte celesti: le rose dei venti dei manoscritti medioevali, costruite come cerchi con personaggi disposti a raggiera, simili a «rose uma-

ne». Al pari delle divinità olimpiche simboleggianti gli astri, i venti personificati hanno sacrificato la propria libertà e sono entrati nel girotondo meccanico dei quadri astronomici. Anche qui si osserva la permanenza e il risveglio dell'Oriente. E un processo già incontrato: l'introduzione dei sistemi teologici nell'antica struttura. Alla fine sono tutte le storie cristiane a irradiarsi. Nel quarto saggio di questa *Cosmographie* il moto di estensione dell'iconografia si allarga ulteriormente, le immagini si moltiplicano e demoltiplicano secondo teoremi e analogie sinottiche particolarmente sofisticate. «Tutta una serie di motivi, l'immagine dell'Universo, del Cielo, dell'Inferno, del Paradiso, della Genesi, del Giudizio Universale si ritrovano così nella corona dello zodiaco e nelle rappresentazioni grafiche dell'Universo». Lo studio verte ora sulla fine del Medioevo, epoca in cui si manifesta, nella disgregazione del gotico, un ritorno alle origini romaniche. Tema conduttore è l'immagine della Madonna dei sette dolori, trafitta da spade che, formando delle linee radiali, terminano in una corona di medaglioni istoriati. È il simbolo del declino del Medioevo, con il suo gusto per le espressioni patetiche. Ma la composizione ritrova la struttura ben più antica delle rappresentazioni astronomiche. «Probabilmente la profezia di Simeone secondo la quale un gladio avrebbe trafitto l'anima di Maria ha creato la metafora. Ma esistevano da una parte uno stampo antico pronto ad accogliere quella forma, dall'altra nuove suggestioni per la disposizione delle scene entro lo schema astronomico». Non deve dunque sorprendere che i medaglioni mutino di contenuto, e che la stessa figura trafitta della Madonna possa essere sostituita. La struttura cosmografica continua a dimostrare la propria forza e la propria efficacia.

In un periodo in cui ritorna in auge l'astrologia (anche a livello ufficiale, a lato dell'insegnamento

teologico), le raffigurazioni celesti rinascono conservando l'antica morfologia. Lo zodiaco, la rosa dei venti, le ruote di angeli, i cerchi ritornano e si moltiplicano; il « grandioso macchinario del mondo » si ricrea più sontuoso, con tutto l'apporto di un 'nuovo' pittoresco, patetico e spesso minuzioso, mentre « persiste il ricordo dell'antico simbolo solare ». L'osservatore può avere la sensazione che le rappresentazioni siano tanto più numerose e particolareggiate quanto più la struttura che le accoglie è astratta. Una rigorosa disposizione geometrica continua ad agire occultamente sotto le composizioni in apparenza naturalistiche. Baltrušaitis suggerisce infine un'ultima grande forma circolare: è il grande cerchio leggendario del Medioevo che si chiude. « Si forma un repertorio più vasto » scrive. « Nuove speculazioni fanno penetrare all'interno della struttura cosmografica motivi inediti. Mai aveva influito con una simile costanza la teoria del valore magico del numero. Infine appaiono anche l'esuberanza e la ricchezza di forme. Fattura e disegno sono senz'altro della loro epoca. I personaggi appartengono alla generazione moderna, non al mondo romanico. Ma in questi vorticosi processi si ritrovano gli elementi di un ordine e anche una poetica che hanno dominato soprattutto nella prima parte del Medioevo ».

Analogamente alle tarde speculazioni della cosmografia cristiana, il libro è un autentico esercizio di virtuosismo. Una erudizione strabiliante, esposta con la massima economia di scrittura – che rende talvolta difficile la lettura – si innesta in una struttura speculativa solidissima. L'esposizione procede per cerchi concentrici. Il lavoro riproduce così il suo oggetto; sembra aver assimilato nella sua stessa forma l'immagine delle tavole sinottiche. Come ogni scrittore, Baltrušaitis fa ciò che dice piuttosto che dire ciò che fa. Il suo metodo è ormai sperimentato, ma non si dà la pena di fornirne un'espo-

Jurgis Baltrušaitis davanti alla sua scrivania.

sizione, quasi temesse di restarne prigioniero. È soprattutto convinto – e credo che riesca a convincere anche il lettore – che l'ordine storico delle forme leggendarie è in sé abbastanza forte da contenere inevitabilmente anche il racconto dello storico. Se quest'ultimo è giusto, non è necessario darne la ricetta. Simile riserva, che ben si concilia con l'estrema riservatezza del personaggio, rispecchia anche il meccanismo delle forme medioevali, in cui l'ordine di composizione è sepolto, occultato sotto la profusione e la fantasia apparentemente disordinata delle figure. Da un testo all'altro Baltrušaitis ritrova la stessa logica – lo stesso ragionamento – e le stesse ossessioni. Ha preso un filo (isolato una forma) e lo segue fino alla fine, con una lucidissima ostinazione che sdoppia e moltiplica continuamente tutte le figure di cui si impossessa. Queste ultime sono vissute e sono ritornate con le forme e attraverso di esse, e rinascono nel racconto dello storico. Giacché le forme non sono costituite, bensì costitutive. E oltre che oggetti di studio, sono del pari modelli di esperienza.

Dopo aver chiuso un ciclo di ricerche sull'arte romanica (caratteri e origini), Baltrušaitis continua i suoi studi di morfologia comparata concentrandosi sull'arte gotica, con un interesse sempre più marcato per i sistemi di distorsione dell'immagine e per le leggende generate dalla speculazione sulle forme. Negli anni Cinquanta pubblica due ponderosi volumi sul gotico – che nel progetto iniziale avrebbero dovuto formare una sola pubblicazione – e parallelamente una serie di saggi sulle anamorfosi, i giardini del Settecento, le pietre figurate, la cattedrale-foresta, le fisiognomonie. Alcuni di questi studi appaiono inizialmente su rivista, per poi essere ripresi e ampliati in volume. Così nel 1952 la rivista americana «Magazine of Art» pubblica una prima versione (un abbozzo) dell'articolo sui giardini del Settecento intitolata *Eighteenth-Century Gardens and Fanciful Landscapes*, mentre l'anno precedente in «Médecine de France» una rapida cronistoria delle «Teste composite» collocava le invenzioni di Arcimboldo nel contesto di un «ritorno in auge delle bizzarrie

medioevali» nel corso del Cinquecento, e risalendo indietro nel tempo le ricollegava all'immaginazione combinatoria dei bestiari asiatici e agli assemblaggi mitologici dell'antichità greco-romana. Si può osservare che una ricorrenza analoga veniva individuata alla fine dello studio sui giardini, poiché l'esotismo del Settecento, associato a un ritorno del gotico, rivelava che il naturalismo di quell'epoca, precisamente come quello del Medioevo, poggiava su un fondo di simbolismo favorevole al fantastico orientale. Nel 1953 e nel 1954 apparvero altri due articoli in «Médecine de France» e nella «Revue des arts» su vere e proprie «sopravvivenze» del Medioevo. Il primo era dedicato a «Mostri ed emblemi» del Cinquecento e del Seicento. Il secondo, riprendendo il metodo sperimentato con Gilgameš, seguiva lo sviluppo – o piuttosto le riprese o «risvegli», in epoca barocca (negli emblemi) e poi nel romanticismo fantastico fino a Grandville – del tema della «pianta con teste» (o pianta antropomorfa), che il Medioevo aveva ereditato da una iconografia leggendaria islamica (che a sua volta può essere ricondotta ad antichissime rappresentazioni zoomorfe dell'Albero della Vita).

Nel 1955 tutti questi saggi trovarono un efficace inquadramento prospettico con l'uscita di *Moyen Âge fantastique* [*Il Medioevo fantastico*] presso Armand Colin, nella nuova collana «Henri Focillon». Il tema dell'albero con le teste, il *wak wak* o pianta parlante, associato all'albero zoomorfo, era analizzato in tutte le sfumature o trasformazioni che aveva conosciuto nei suoi numerosi impieghi allegorici dal Medioevo all'inizio del Cinquecento, ma soprattutto veniva collocato nella vasta rete dei repertori antichi ed esotici che hanno alimentato l'arte gotica. Nello stesso libro, ampliando notevolmente un breve studio di Charles Sterling del 1931 sugli apporti estremo-orientali nel paesaggio medioevale, Baltrušaitis rivelava l'importanza del repertorio cinese nell'univer-

so teratomorfo del periodo gotico e della fine del Medioevo, ravvisabile nelle folle mostruose degli Inferni, delle Tentazioni e delle Apocalissi. Sempre nel 1955, ma presso un altro editore – Olivier Perrin, nella nuova collana «Jeu savant», creata da André Chastel –, apparve lo studio sulle anamorfosi (*Anamorphoses ou perspectives curieuses* [*Anamorfosi*]), e due anni più tardi, nella medesima collana, il libro *Aberrazioni*. Quest'ultimo raccoglieva i «quattro saggi sulla leggenda delle forme» (la fisiognomonia animale, le pietre figurate, la cattedrale-foresta e i giardini del Settecento) intrapresi dopo gli studi sull'arte medioevale, mentre *Réveils et prodiges* [*Risvegli e prodigi*], summa delle ricerche sul gotico – che costituisce la base del *Medioevo fantastico* e garantisce la perfetta continuità con le precedenti ricerche sull'arte romanica –, apparve soltanto nel 1960 per i tipi di Armand Colin. Gli sconvolgimenti storici (l'interruzione della guerra) e le peripezie editoriali hanno dunque perturbato la cronologia dei lavori e al tempo stesso precipitato il loro incontro. Due epoche si sono mescolate. Gli studi sul Medioevo si sono trovati sottratti al loro contesto originario e proiettati in un nuovo campo di interessi. I testi sul «gotico fantastico» si intrecciavano ormai con altri saggi posteriori. Il lettore era dunque invitato a leggerli in modo diverso. *Il Medioevo fantastico*, uscito prima di *Risvegli e prodigi*, non era più necessariamente legato ai libri sull'arte romanica pubblicati negli anni Trenta. Persino oggi la riedizione delle opere presso Flammarion sembra riprodurre quelle sfasature, visto che *Risvegli e prodigi* è riapparso ancora dopo *Il Medioevo fantastico* e addirittura dopo *La Quête d'Isis* [*La ricerca di Iside*] del 1967.

In realtà è durante gli anni Cinquanta che l'opera d'insieme si è affermata in tutta la sua originalità e in tutta la sua ampiezza, travalicando completamente il contesto del medievismo e dell'archeologia nel

quale si era inizialmente formata, e dimostrando così l'ampiezza di orizzonti di un autore che ha perfettamente assimilato la disciplina degli studi storici, ma che inventa sempre più i suoi oggetti di ricerca, e scandaglia le proprie ossessioni al di fuori di qualsiasi programma accademico. È la singolarità di uno storico che rifiuta tanto l'anonimato di un metodo strettamente filologico e positivista quanto l'originalità arbitraria di un pensiero puramente speculativo. Baltrušaitis ha quindi subìto e al tempo stesso costruito una posizione marginale, solitaria. Negli anni Trenta, pur lavorando con Focillon, ha insegnato all'Università di Kaunas, in Lituania. Come si è detto, a quell'epoca suo padre era ambasciatore a Mosca. Fu un periodo difficile, nonostante l'accanito lavoro – che rappresentava una sorta d'evasione – e l'amichevole complicità di Focillon. Poi ci fu la guerra, l'esodo, la morte di Focillon e l'Occupazione, durante la quale la famiglia Baltrušaitis scelse di appartarsi completamente dalla vita parigina ritirandosi nell'appartamento del XIV arrondissement, dove tuttavia, a partire dal 1943, si tennero le famose riunioni di storici dell'arte già ricordate, che continuarono anche dopo la Liberazione. Ma la scomparsa di Focillon modificò rapidamente la situazione degli studi di storia dell'arte in Francia. Gli allievi si separarono, e le riunioni cessarono. Baltrušaitis non trovò posto nell'università francese. La totale assenza di ambizione, insieme all'orgoglio e a un accanito bisogno di indipendenza, lo tennero in disparte rispetto ai circoli accademici e alle istituzioni. Per breve tempo insegnò negli Stati Uniti, ma in realtà lavorava sempre più in solitudine. E dopo la guerra aveva interrotto i suoi viaggi d'esplorazione archeologica, che i nuovi indirizzi di ricerca fortunatamente richiedevano molto meno. Ma così isolato era anche libero da qualsiasi obbligo; non doveva trasmettere regolarmente un sapere, non aveva nessuna respon-

sabilità nei confronti di allievi o discepoli, nessuna «posizione» da mantenere; non si sentiva tenuto a nessuno sforzo pedagogico, a nessuna esposizione del proprio metodo. Poté dunque condurre un enorme lavoro di ricerca e di scrittura, sempre più originale, al di fuori dei sentieri battuti, e dopo la guerra anche al di fuori degli indirizzi di ricerca individuati da Focillon. E tutto concorse – compresi gravi problemi di salute – a questo nuovo orientamento. Ora la forza dell'opera dipendeva più che mai dalla straordinaria autonomia del suo autore.

Non va tuttavia dimenticato che le quattro opere pubblicate fra il 1955 e il 1960 appartengono a due epoche differenti. Se *Anamorfosi* e *Aberrazioni* non devono nulla all'insegnamento e nemmeno allo spirito di Focillon (sono state elaborate durante e dopo la guerra), l'esplorazione del «gotico fantastico», se non la sua formulazione, era stata intrapresa ben prima, e le prime scoperte furono integrate nel monumentale lavoro di sintesi realizzato con *L'arte dell'Occidente* (1938). Baltrušaitis non utilizzò mai veramente lo schema evoluzionistico – fondato su una metafora biologica – che Focillon aveva già proposto nella *Vita delle forme* (1934), distinguendo «età» o «stati» di uno stile: «l'età sperimentale, l'età classica, l'età della raffinatezza, l'età barocca». In compenso contribuì largamente all'elaborazione dei concetti di «sopravvivenza» e di «risveglio», che Focillon definì e illustrò nei suoi ultimi scritti. Seppure pubblicato solo nel 1960 e caratterizzato da uno stile molto personale, *Risvegli e prodigi* rappresenta il monumentale esito delle ricerche intraprese congiuntamente dai due storici. *L'arte dell'Occidente*, riprendendo lo schema di evoluzione degli stili illustrato nella *Vita delle forme* – quasi biologico o fisiologico –, dimostrava soprattutto la complessità di tale evoluzione nel caso dell'arte medioevale, sottolineando importanti sfasature di ritmo a seconda dei

contesti geografici e culturali, così come notevoli anacronismi di forme, ovvero «regressioni», che possono risultare «anticipazioni». Le trasformazioni dell'arte medioevale apparivano allora come movimenti o slittamenti di forme, irriducibili a un semplice schema evolutivo. Fenomeni di sopravvivenze e risvegli di forme antiche erano già stati individuati ai margini dello stile gotico (fondato sulla plastica monumentale e l'umanesimo) o nel suo periodo di decomposizione. D'altra parte nel 1939 Focillon pubblicò un saggio intitolato *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, in cui sono rapidamente abbozzati alcuni argomenti sviluppati con tutt'altra ampiezza in *Risvegli e prodigi*. Focillon rilevava alcuni elementi di «sopravvivenza» – come i doccioni –, ma soprattutto metteva in rilievo un «risveglio dell'immaginazione romanica» nel periodo «barocco» del gotico. Anche Baltrušaitis concentrò la sua attenzione soprattutto sulla fine del Medioevo, periodo nel quale riconobbe il trionfo di ciò che definì «il gotico fantastico».

Secondo Focillon esisteva un carattere costante dell'arte occidentale, o una «famiglia di spiriti» da lui definita «visionaria», che aveva improntato in modo particolare la fine del Medioevo. Proprio nel momento «critico» della comparsa del Rinascimento si manifesta maggiormente, a suo avviso, la componente «irreale» dell'arte gotica. Focillon si riallacciava così alle analisi del grande storico olandese Johan Huizinga, di cui era stato tradotto in Francia, nel 1932, *L'autunno del Medioevo* – pubblicato nei Paesi Bassi nel 1919 –, con il titolo *Le Déclin du Moyen Âge*. Fra gli altri meriti, il libro aveva quello di rimettere in discussione la frattura fra Medioevo e Rinascimento, e di rilevare in quest'ultimo una forte persistenza della cultura medioevale. Focillon, da parte sua, in *L'arte dell'Occidente* sottolineò chiaramente il carattere naturalistico del puro umanesi-

mo gotico, ma dimostrò anche che quel punto di vista, per quanto fondato, andava di molto sfumato. Se è vero che ebbe luogo la scoperta del reale, infatti, si sostanziò spesso in forme irreali, e l'irreale a sua volta assunse spesso e volentieri apparenze di minuziosa esattezza. «Ripetiamolo ancora una volta,» scrive Focillon «la scoperta della natura e dell'uomo fu condotta non come un salutare ritorno alle cose abituali e una rivincita del senso comune, ma come una rivelazione straordinaria, piena di stupore e meraviglia». Ed è diventata celebre la sentenza a proposito di Van Eyck: «Se vedessimo la realtà con quegli occhi, avremmo le vertigini». Il che tagliava corto, evidentemente, con quelle che lo stesso Focillon definiva, riferendosi agli storici dell'arte, «le nostre infinite discussioni su realismo o irrealismo alla fine del Medioevo».

Baltrušaitis come al solito adottò un punto di vista più radicale, fondato su una documentazione estremamente precisa e perfettamente costruita. Mentre Focillon concludeva *L'arte dell'Occidente* con quello che veniva chiamato il «Secolo di Borgogna», con Van Eyck e Claus Sluter, *Risvegli e prodigi*, così come *Il Medioevo fantastico*, elegge l'opera di Hieronymus Bosch, che cade già nel Cinquecento, a monumentale compendio di tutta la materia studiata. All'inizio del racconto, in apertura del libro, egli colloca un tema particolarmente denso, che indica immediatamente l'argomento e il dinamismo dell'esposizione e che, per una sorta di concatenazione meccanica, si ripercuote a tutti i livelli dell'edificio. Si tratta delle famose «città su arcate», alle quali ha già dedicato un breve studio nel 1953 in un volume miscellaneo in omaggio allo storico dell'urbanistica Pierre Lavedan. Queste costruzioni immaginarie, ispirate a modelli carolingi e ottoniani, strapiombano sui capitelli, occupano gli architravi dei timpani del Duecento, formano dei baldacchini al di sopra

di quelle grandi statue così caratteristiche dell'umanesimo gotico. Sopra divinità dal volto umano ci sono così il sogno e l'irrealismo delle favole. «Un intero viale di templi fantastici è sospeso al di sopra dei santi allineati nella strombatura. Certi effetti di questa architettura scultorea preannunciano già le città dei pittori visionari del Quattrocento». Si ritrova qui il principio di un'analisi che si irradia da una figura programmatica, o germinale, e si adatta al valore costitutivo – e non soltanto costituito – della forma esaminata. Prima di affrontare i vasti repertori di sopravvivenze e di risvegli e i molteplici prodigi che costituiscono la materia straordinariamente ramificata della sua indagine, Baltrušaitis si è collocato al cuore del sistema gotico per individuare una forma iniziale – e marginale – del fantastico, che in seguito si è ampliata, secondo la progressione del libro, fino alle forme monumentali e autonome di Hieronymus Bosch. Le città su arcate sono infatti la più evidente manifestazione di una sorta di permanenza marginale del fantastico pregotico proprio accanto al gotico più puro. Anche il Cristo trionfante di Amiens è sormontato da un'architettura simile. Per liberare la scultura monumentale dall'influenza dell'architettura – o, in altre parole, di quella «conformità architettonica» che caratterizzava lo stile romanico –, il gotico inventa sistemi di protezione – baldacchini, nicchie, ecc. – che isolano la figura scolpita dall'edificio, ma così facendo l'unità organica della costruzione romanica viene completamente distrutta, e tutta una serie di raffigurazioni parassitarie comincia a invadere lo spazio così frammentato. Baltrušaitis ha trovato qui una di quelle strutture doppie o «contrasti» che ama particolarmente, giacché il contrasto, secondo la definizione del *Petit Larousse*, è una «opposizione di effetti ... che si mettono in rilievo reciprocamente».

«L'architettura della costruzione» scrive Baltru-

šaitis «finisce per essere sommersa da una architettura immaginaria. Il Medioevo cresce e si sviluppa nei contrasti. Restaurando l'antico valore della figura umana, ripristina anche una cornice fantastica che inquadra la realtà». Il ragionamento è impeccabile. Non è possibile un ritorno alla natura senza un ritorno del passato. Il ritorno alla natura è necessariamente un risveglio di forme storiche. Il naturalismo gotico è senza dubbio un classicismo o un atticismo, ma proprio per questa ragione è anche un riemergere di forme classicheggianti anteriori: i fondi preromanici carolingi e ottoniani, Bisanzio e, ancora più indietro, l'arte ellenistica e romana. Il gotico naturalistico è carico di reminiscenze che, agendo nel cuore stesso del nuovo stile, gli imprimono – inizialmente con discrezione – un carattere fantastico. Le nicchie, sormontate dalle architetture immaginarie, offrono una cornice protettiva alla statuaria, la isolano dall'edificio, e giocano dunque un ruolo decisivo nella nuova logica morfologica, ma al tempo stesso reintroducono una fantasia più antica. Determinano quindi una separazione fra le strutture architettoniche e le forme plastiche, con due effetti simultanei: liberano la plastica, ma la sottomettono nuovamente al rigoglio di una fantasia del tutto opposta e ormai senza freni. In altre parole, lo stratagemma necessario alla liberazione della figura naturalistica e moderna determina il ritorno di una fantasia anticheggiante. Un unico movimento associa forme contrarie e lega indissolubilmente forme eterogenee. «La scoperta della realtà avviene in un'architettura irreale in cui si ricrea un antico sogno urbano. Le immagini si emancipano dall'ornamento all'interno di un labirinto di figure regolari, rafforzate dalla geometria antica e orientale. L'equilibrio e la misura della realtà rinascono in mezzo a strutture vertiginose, prospettive smisurate e finzioni».

Nell'*Arte dell'Occidente* Focillon aveva già mostrato come la scultura gotica si emancipasse dall'ordine architettonico – prima di sottomettersi al modello della pittura – per liberare la figura umana, naturalistica, dal fantastico ornamentale. L'autore di *Risvegli e prodigi* mostra che l'arte gotica ritrova il fantastico non soltanto in alcune «riserve» di forme romaniche sopravvissute al mutamento di stile (ricordo che Focillon aveva accennato a quelle sopravvivenze), ma soprattutto nel richiamo esercitato da forme più antiche, preromaniche, effetto della dissoluzione dell'ordine romanico. Cicli evolutivi che avevano condotto proprio all'affermazione dello stile romanico venivano dunque rimessi in moto, ma spesso in modo tale che i loro apporti si integravano o si alleavano alle diverse forme gotiche apparse e sviluppatesi nel frattempo. L'ordine romanico così riaggiornato e deformato poteva quindi confondersi, attraverso vestigia cariche d'esotismo, con l'ordine antico, i cui esempi cominciavano a essere raccolti e devotamente imitati dagli artisti e dagli archeologi del primo Rinascimento. In questo ultimo periodo del gotico il risveglio della plastica romanica si è spinto a tal punto che ne nasce una leggenda, alimentata dall'immaginazione erudita dei pittori settentrionali come Van Eyck. Un po' più tardi i grandi cicli tanatografici di Hieronymus Bosch, con la loro minuziosa pletora di mostri, raccolgono «in una sintesi metafisica del meraviglioso e del terribile» tutte le generazioni di creature fantastiche prodotte durante un Medioevo che resterà ormai, nella cultura occidentale, l'età dell'oro dei mostri.

Nel 1958 Baltrušaitis pubblica in un volume miscellaneo (i *Mélanges Gantner*) un importante studio sulla «terza scultura romanica», ovvero sulla permanenza dell'arte romanica in pieno Duecento – nel momento del trionfo del classicismo gotico nell'Île de France –, e in qualche caso con esempi purissi-

mi, come nelle «periferie» del meridione della Francia e della Spagna. Il saggio ricolloca nella prospettiva di un'analisi storica (diacronica) un materiale già ampiamente descritto nel 1931 secondo una interpretazione strettamente morfologica (sincronica). In *Risvegli e prodigi* queste analisi della scultura romanica del Duecento sono riassunte molto rapidamente, poiché il libro si propone una diversa ampiezza e abbraccia un arco temporale maggiore. L'autore non si accontenta di studiare gli anacronismi delle forme, per quanto appassionanti siano per la comprensione di un periodo particolarmente composito e contrastato. Il mantenimento di forme romaniche nel corso del Duecento è soltanto uno dei molteplici aspetti dell'ambito di studi che ha scelto. A questo proposito osserva: «Le persistenze romaniche ben oltre il XII secolo non appartengono all'ultima fase di un mondo che si dibatte nei cantieri gotici e sopravvive negli ambienti più o meno "ritardatari", ma corrispondono a uno stato profondo e permanente la cui generale riaffermazione segna fortemente l'ultimo periodo del Medioevo». Le persistenze, per quanto forti, non fanno che sostenere alcuni fenomeni più ampi e dinamici di «risvegli», che arricchiscono e al tempo stesso ridefiniscono i dati iniziali, secondo la legge dei cicli o del ricorrere di una struttura sempre identica attraverso la varietà delle sue manifestazioni successive. Se c'è «permanenza», questa supera dunque largamente l'anacronistica stabilità di un repertorio di forme o di procedimenti. L'autentica permanenza si ha nel rinnovamento e si rivela a pieno nella convergenza di molteplici fattori (fra cui si possono annoverare le persistenze locali).

Ritroviamo qui, applicato al risveglio del romanico nel gotico, il metodo sperimentato in *Arte sumera, arte romanica.* Constatando che la fauna ornamentale e favolosa, «ripristinata su un'architettura

in cui tutto è fantasmagoria e illusione, vi si incorpora così bene da passare spesso inosservata», Baltrušaitis precisa: «Questo riflusso, diritte o tortuose che siano le sue vie, fa parte di una evoluzione ciclica. Gli arcaismi non riappaiono per caso o come una deviazione locale, ma in virtù di un adattamento morfologico generale che ubbidisce al ritmo storico». In altri termini, il rapporto fra i due mondi o i due grandi periodi dell'arte del Medioevo occidentale consiste in un processo di ripristino di un sistema nell'altro in un'ampia trasposizione, e non in semplici e circoscritti innesti. Fra l'età dei Sumeri e l'età romanica le piccole forme elaborate in ogni epoca in Medio Oriente o nei paesi che si affacciano sul Mediterraneo, e trasmesse in Occidente, avevano probabilmente contribuito alla formazione della scultura romanica monumentale, ma lo storico, studiando le fonti remote di questa arte, non era soddisfatto dell'individuazione di analogie fra serie situate su scale così diverse. Lo studio della plastica monumentale in Transcaucasia offriva l'anello mancante. Parimenti, le forme marginali e le miniature dell'arte gotica confermano o ritrovano spesso la fantasia dell'arte romanica, ma la vera reintegrazione del fantastico medioevale si realizza completamente solo nel quadro dei grandi cicli iconografici (l'Apocalisse, l'Inferno, i Bestiari) e in processi di trasfigurazione capaci di assimilare nuovi repertori di meraviglie e di prodigi. È dunque nel periodo di disgregazione del gotico, e non ai margini del suo trionfo, che si rivela l'autentica permanenza (per così dire strutturale) dell'ordine romanico, il quale però si manifesta in forme o piuttosto in figure ampiamente rinnovate. «Il processo è duplice: restaurazione di temi romanici nella loro integrità, estensione su elementi nuovi. La fonte sotterranea sgorga naturalmente quando non incon-

tra più ostacoli, mentre i fattori periferici ne facilitano l'espansione».

I prodigi, come gli esotismi, sono apporti esterni, ma si integrano tanto più facilmente e profondamente al processo quanto più quest'ultimo risulta dinamico, e quanto più precisamente si ricollegano a un ordine fantastico restaurato e arricchito. I prodigi creati – o ricreati – dall'erudizione dei chierici ricostruiscono così un bestiario analogo, nel registro delle speculazioni intellettuali, a quello degli artisti romanici. Un filone anticheggiante di grottesche si ricollega, nei margini dei manoscritti miniati, ai mostri e alle bizzarrie medioevali, e accompagna, nei primi libri a stampa, le descrizioni di meraviglie raccolte dagli enciclopedisti nei trattati antichi. O ancora, una migliore conoscenza dell'Oriente, grazie ai resoconti dei viaggiatori, conferma e accresce l'importanza che aveva già avuto durante il Medioevo romanico. Le cosmografie buddhiste penetrano massicciamente nelle composizioni occidentali dello stesso tipo, alimentate dalle medesime fonti babilonesi. Il passaggio per l'Estremo Oriente rafforza il risveglio delle fonti più remote dell'arte romanica. Gli esotismi apportano molto più che non semplici complementi ai repertori occidentali. Al di là delle produzioni marginali, partecipano ai processi di trasfigurazione. In un moto di generale reintegrazione, costituiscono l'ultimo contributo di periferie lontanissime, e introducono le più potenti forze centrifughe in sistemi di rappresentazione di cui favoriscono e orientano la ricostruzione. Tutte queste convergenze somigliano a ingranaggi, sempre più veloci, di una monumentale costruzione meccanica, così raffinata da sembrare viva. E il lavoro dello storico ricalca i processi che descrive.

L'insieme dei lavori sul gotico mostra dunque come il Medioevo fantastico abbia potuto ricostituirsi

come sistema, o come totalità organica, partendo da esperienze marginali. Nel momento in cui l'Occidente entra nella fase del Rinascimento, Hieronymus Bosch riunisce infatti tutti i procedimenti – se non l'intera materia – di un'immaginazione attiva ai margini dell'umanesimo gotico. «La "materializzazione di un sogno" che si realizza progressivamente nel corso del Quattrocento termina con una fusione completa. Realtà e irrealtà si compenetrano. I sostrati del Medioevo fantastico, formatisi in ambiti diversi, alimentati da apporti antichi ed esotici favoriti da periodici risvegli, sono integrati in una visione universale e organica. Il suo sviluppo ha una forza tanto più esplosiva in quanto si concentra attorno a cicli ben determinati e si colloca in serie compatte». L'arte in Occidente dal Duecento al Trecento ha fornito a Baltrušaitis una specie di punto d'osservazione privilegiato dal quale ha visto ricrearsi, quasi automaticamente, un Medioevo teratomorfico e visionario in tutta la sua forza innovatrice, cioè ben al di là dell'invenzione e perfino della compiutezza che può rappresentare l'arte romanica. Così come aveva raccontato la leggenda di Gilgameš descrivendone quello che definisce «un meccanismo visionario», Baltrušaitis scrive in *Risvegli e prodigi* la leggenda dell'arte romanica, dimostrandone la potenza di meccanismo del fantastico. Nella recente, ultima edizione di *Aberrazioni* (che reca il sottotitolo *Saggio sulla leggenda delle forme*) leggiamo: «La vita delle forme dipende non soltanto dal luogo in cui esistono realmente, ma anche da quello in cui *vengono viste* e si ricreano». Il Medioevo fantastico è in certo qual modo la risultante della «visione» che la civiltà gotica ha costruito dell'arte romanica. Lo stesso Baltrušaitis ha adottato a sua volta questa prospettiva per descrivere l'arte gotica, e se da questo punto di vista marginale, obliquo, il quadro fissato o ufficiale dell'epoca risulta

necessariamente deformato, nondimeno egli è riuscito a farsi un'altra visione non meno completa della precedente, e un panorama altrettanto vasto, un quadro altrettanto generale. Non sorprende quindi che parallelamente si sia sviluppata una leggenda del gotico, esposta in uno dei quattro saggi riuniti in *Aberrazioni*, intitolato *Il romanzo dell'architettura gotica*.

Le ultime pagine di *Risvegli e prodigi*, illustrando la «concentrazione» e la «forza esplosiva» delle composizioni di Bosch, mostrano gli sviluppi del fantastico medioevale nel corso del Cinquecento, tanto nelle nuove compilazioni degli umanisti quanto nei «capricci eruditi» dei pittori. Il Medioevo rinasce ancora una volta con il manierismo, come accadrà in seguito con il barocco e il romanticismo. «Dopo il Medioevo rinasce un Medioevo mostruoso, che si diffonde con il cedimento del "classicismo italiano", così come si era diffuso con il cedimento del "classicismo medioevale". In Francia l'influsso di Basilea e Zurigo si incrocia con quello di Anversa. Bizzarrie e grottesche rivivono, dopo la leggiadria di Fontainebleau, come già avevano fatto dopo la grazia di Reims. Il ciclo ricomincia con la favola (Boaistuau); ritorna integralmente nella scienza, legato al nome di uno dei medici più illustri (Ambroise Paré); lo si ritrova al tempo di Luigi XIV negli emblemi (Menestrier)». Queste poche righe bastano a illustrare in modo chiaro un meccanismo che continua ad agire ai margini del pensiero classico e del pensiero razionalista, almeno così come sono andati costituendosi retrospettivamente dall'Ottocento positivista in poi. A questa che si può considerare come una leggenda della ragione umanista lo storico opporrà continuamente i deliri non meno rigorosi del pensiero visionario. Negli anni Cinquanta erano dunque già state illustrate la logica delle «anamorfosi» (che si rifanno alle «curiosità» del Cinquecen-

Vetrina della libreria La Hune in boulevard Saint-Germain a Parigi, all'epoca dell'uscita di *Réveils et Prodiges*, 1960.

to e del Seicento) e quella delle «aberrazioni» (che sono sempre illusioni ottiche), anche se non erano ancora state descritte in tutti i loro sviluppi (soprattutto le anamorfosi), né avevano trovato la loro funzione definitiva nell'edificio complessivo dell'opera.

Nella fantasia apparentemente disordinata e arbitraria dell'arte romanica Baltrušaitis aveva riconosciuto l'esistenza di un ordine rigoroso. Nella collocazione della plastica umanistica del Duecento, ai suoi margini e nelle forme tormentate della sua evoluzione ha ritrovato la permanenza, ovvero il risveglio e l'ampliamento di quell'ordine visionario. Nelle illusioni ottiche, nelle false archeologie, nelle combinazioni deliranti che chiama «aberrazioni» egli verifica il funzionamento dello stesso meccanismo di trasfigurazione della realtà o della storia, ma questa volta all'interno di nuovi sistemi razionalisti sperimentati a partire dal Rinascimento, e talvolta nel cuore stesso di tali sistemi. Le aberrazioni invero sono spesso marginali, ma possono apparirci tali anche per effetto di una nostra illusione ottica puramente retrospettiva. Il lavoro dello storico consisterà allora nel ristabilire la giusta prospettiva storica, ricollocando questi fenomeni immeritatamente trascurati, esclusi, nella posizione che un tempo avevano effettivamente occupato. Ci siamo infatti dimen-

ticati che Cartesio aveva mostrato interesse per quei giochi infantili, per quelle «curiosità», per quei divertimenti ottici che sono – o piuttosto sono diventate nell'Ottocento – le anamorfosi. E questo perché volevamo assolutamente separare l'autore del *Discorso sul metodo* dalla cultura del Cinquecento, ingombra di superstizioni, compilazioni e retorica; perché ignoravamo che la distorsione figurativa costituita dall'anamorfosi applicata a una rappresentazione è già inscritta in ogni procedimento illusionistico (prospettiva accelerata o prospettiva rallentata) che deve compensare la distorsione della visione naturale. Baltrušaitis ha dunque aperto la sua indagine con questo semplice richiamo, convocando le massime autorità dell'Antichità – Platone, Vitruvio –, cui si sono conformati i migliori artisti del Rinascimento e del Seicento. Parimenti mostra come Le Brun, «primo pittore» di Luigi XIV, gran maestro dell'Accademia Reale, avesse maturato una passione per la fisiognomonia animale. Questa aberrazione richiama in maniera evidente gli ibridi del Medioevo, ma nel contesto della pedagogia e delle dottrine pittoriche del Seicento contribuisce alla nomenclatura assolutamente ufficiale dell'espressione delle passioni imposta dall'Accademia e sostenuta dalla teoria anatomica di Cartesio. Più tardi, alla fine del Settecento e per tutto l'Ottocento, questa speculazione, proveniente dal fondo del Medioevo – e, ancora più indietro, dall'Antichità –, si ritrova al centro delle ricerche di antropologia fisica condotte da studiosi universalmente rispettati, e ispirerà Balzac e gli autori di caricature, che riprenderanno le formule proposte da Le Brun.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare. In realtà tutte le aberrazioni così descritte acquisiscono la logica di una trattazione scientifica e un forte sviluppo in occasione di ogni risveglio del gotico nelle epoche successive del manierismo, del barocco (con la

figura ricorrente del grande poligrafo Athanasius Kircher) e soprattutto nella seconda metà del Settecento, il periodo dell'autentico revival gotico. Nessun altro pittore si appassionerà alla fisiognomonia come Le Brun, ma quest'ultimo era «in ritardo e al tempo stesso in anticipo rispetto alla sua epoca»: «Quasi un secolo doveva passare perché i suoi sistemi potessero esercitare tutta la loro influenza». E il testo precisa: «La fauna umana, beninteso, rimane sempre presente nel pensiero: appartiene a uno strato permanente dell'immaginazione e rinasce continuamente nelle allegorie, negli emblemi e nelle favole, ma senza occuparvi sempre lo stesso posto. Solo verso la fine del Settecento e nella prima metà dell'Ottocento si assisterà alla diffusione più ampia che essa abbia conosciuto dopo il periodo medioevale». È l'epoca in cui Lavater pubblica le sue ampie fisiognomonie animali (prima edizione in tedesco dal 1775 al 1778), seguito da Gall (che pubblica i suoi studi di craniologia nel 1818). E nello stesso periodo Dézallier d'Argenville e Robinet classificano alcune serie di pietre figurate. Nel 1772 Goethe (che aveva peraltro collaborato con Lavater al tempo dei suoi studi di storia naturale), di passaggio a Strasburgo, paragona la cattedrale a un albero. Il tema dell'origine silvestre dell'arte gotica riceveva dunque l'avallo di una delle massime autorità del tempo. Chateaubriand e Friedrich Schlegel nel primissimo Ottocento sviluppano l'argomentazione contenuta nella similitudine del poeta. Infine il saggio su «giardini e paesi d'illusione» si apre, nell'ultima versione (stesa per il catalogo di una mostra all'Hôtel de Sully nel 1977), con la descrizione di una scatola catottrica (che si rifà alle ricerche più recenti sulla scienza degli specchi), ma subito passa all'arte dei giardini paesistici anglo-cinesi, sviluppatasi nella seconda metà del Settecento. La prima versione del saggio, pubblicata nel 1952, era stata aumentata per

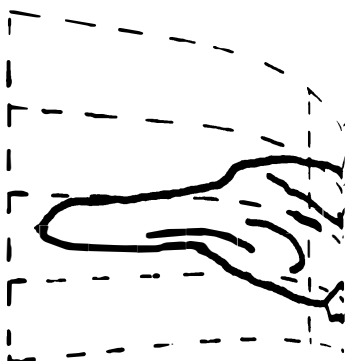
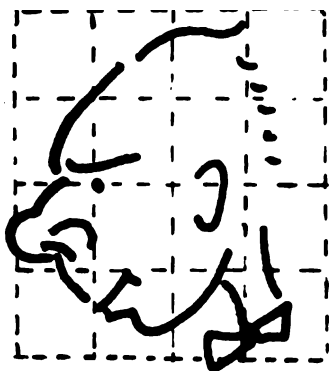
la ripresa in volume, e un estratto era apparso qualche anno più tardi nella rivista «Landscape», con il sottotitolo *China and the Eighteenth Century Garden*. La relazione fra il sistema naturalistico e le «trasfigurazioni» nel Settecento da una parte e nel corso del Medioevo dall'altra, appena accennata nella prima versione, è ora fortemente evidenziata, visto che tutta la parte finale del saggio – che chiude peraltro il volume – è dedicata a questo periodo. Il Settecento appare dunque come un nuovo punto di vista da cui ancora una volta si può considerare il Medioevo fantastico.

Se *Aberrazioni* rinvia così chiaramente alle ricerche sul Medioevo, lo studio sulle anamorfosi si colloca in un ambito diverso. Di tutti i libri di Baltrušaitis è quello che ha avuto più risonanza, e quello che da una edizione all'altra, dopo la prima del 1955, è stato maggiormente sviluppato. L'arricchimento della materia è davvero considerevole se si confronta lo smilzo volumetto uscito nella collana «Jeu savant» con la summa pubblicata di recente, e il fatto che nell'attuale edizione delle opere stampata da Flammarion *Aberrazioni* e *La ricerca di Iside* siano ora raggruppati con *Anamorfosi* a formare una trilogia, intitolata «Prospettive depravate», dimostra l'importanza di questo studio. Una simile scelta, da parte di un autore attentissimo alla presentazione e alla distribuzione dei propri libri, costituisce una precisa indicazione. Inizialmente il saggio recava il sottotitolo «Prospettive curiose», che si riallacciava all'esplorazione della cultura dei «prodigi» collezionati nelle *Wunderkammern* (gabinetti di curiosità). Ma l'origine di queste ricerche su un tema caduto in un oblio pressoché totale è rintracciabile già nella passione giovanile di Baltrušaitis per le speculazioni geometriche, che l'aveva spinto, negli anni Trenta – dunque in un'epoca in cui il suo ambito esclusivo di ricerca restava l'archeologia medioeva-

e, senza alcuna relazione con il Rinascimento o con
l periodo barocco –, a raccogliere i trattati sulla
prospettiva del Cinquecento e del Seicento. Nel
1955, poco prima della pubblicazione di *Risvegli e
prodigi*, è ormai stata istituita una relazione fra gli
studi sulla fine del Medioevo e le anamorfosi. Ma
durante i trent'anni successivi l'interesse iniziale si
approfondisce. Il ricercatore si impegna a ricostruire
re nei minimi particolari la storia sempre più autonoma
noma delle « prospettive depravate ». E in tempi recenti,
centi, alla fine degli anni Settanta, proprio riconsiderando
derando questa indagine è riuscito, mentre lavorava
sulla catottrica, a trovare una formula che riassume
la logica di tutti i suoi lavori a partire dalla *Stilistica
ornamentale*. Questa formula, che consiste nei due
termini di « regola » e « disordine » – ma bisognerà ritornarvi
tornarvi –, impronta il nuovo titolo della *Stilistica ornamentale*:
namentale: *Formazioni, deformazioni*, nella cui Avvertenza
za l'autore precisa: « La stilistica romanica, generatrice
ce di mondi fantastici fomentati dalla sua ragione
geometrica, recava già in sé il germe delle *Perspectives
dépravées* (1983-1985), che trattano spesso, seppure in
ambiti diversi, il medesimo tema della dualità delle
forme ». O ancor più esplicitamente, nella Prefazione:
« L'iniziale antinomia fra ordine architettonico e il disordine
sordine che innanzitutto ci ha colpito si risolve grazie
a una conciliazione dei termini. Infatti il cosiddetto
disordine non è altro che un ordine, in quanto deriva
va dalle strutture esteriori indipendenti dall'oggetto,
nella fattispecie dalla geometria delle figure regolari
... Il meccanismo visionario, nel quale l'astrazione si
appropria della realtà e il pensiero tratta la materia
secondo la sua logica peculiare, funziona spesso senza
za cedimenti. È una figura dello spirito rintracciabile
più volte nei recessi del pensiero umano. L'abbiamo
incontrato a più riprese (in *Les Perspectives dépravées*),
e l'abbiamo analizzato senza considerare le sue affinità
tà con i prodigi medioevali. Solo adesso, riprenden-

do un vecchio studio, ci siamo accorti che si trattava degli stessi problemi».

In realtà, quando nel passo citato si parla di una «figura dello spirito», studiata senza stabilire nessuna esplicita relazione con i prodigi medioevali, bisogna pensare soprattutto alle ricerche sulle anamorfosi, perché *Aberrazioni* invece si riferiva molto chiaramente, come abbiamo visto, al fantastico medioevale. Questo conferma ancora una volta come *Anamorfosi* occupi, nella costruzione complessiva dell'opera, una posizione affatto particolare. Le prospettive «curiose» o «depravate» sono quindi l'esatta ripresa del sistema della stilistica ornamentale, che procede per «deformazioni calcolate». Ma naturalmente nell'arte romanica quei calcoli non erano mai stati così espliciti né precisi come nell'elaborazione metodica, scientifica, delle distorsioni anamorfiche. Inoltre in questi esercizi di un'«ottica miracolosa» – o, secondo una definizione più modesta del procedimento, in queste forme di «svago» e «divertimento» – si può trovare l'esempio perfetto della trasfigurazione delle apparenze prodotta dalla proiezione di una rappresentazione formata secondo un punto di vista obliquo su una rappresentazione formata in base a regole che mirano di solito all'illusione più trasparente possibile. Questo fenomeno di doppia visione è come una concentrazione, in un puro meccanismo morfologico, dei fenomeni storici di deformazione e di ricostruzione individuati a proposito dei risvegli del Medioevo. Certo, Baltrušaitis diffida delle analogie approssimative – di cui propone del resto uno stupidario alla fine del libro –, ma si potrebbe dire che l'anamorfosi è la figura ideale, l'immagine perfetta di tutti quei rovesciamenti di «prospettiva» nell'ambito della storia analizzati negli altri libri. La ripresa di *Aberrazioni* e della *Ricerca di Iside* nella serie delle «Prospettive depravate» va chiaramente in questo

senso, e la stessa storia delle anamorfosi incoraggia una simile interpretazione. L'aberrazione che consiste nel vedere ovunque anamorfosi, in una generalizzazione della metafora, non è infatti esclusivo appannaggio degli intellettuali contemporanei che si sono impadroniti di una seducente scoperta. Il procedimento illusionistico della «prospettiva curiosa» è anche e soprattutto una speculazione sui mezzi e la natura dell'illusione. Perfettamente sistematizzato, e persino standardizzato, il procedimento è stato introdotto nel Seicento in un'ampia rete di costruzioni filosofiche e teologiche, divenendo a sua volta oggetto di speculazioni intellettuali. Posto al servizio di un pensiero allegorico (sull'incostanza, la «vanità» delle cose umane), fu interpretato come un'allegoria del rapporto fra errore umano e sapienza divina. È il tema sontuosamente sviluppato da Bossuet in un sermone del 1662: ciò che appare informe e confuso dal punto di vista dell'uomo senza Dio si ricompone in una visione perfettamente ordinata dal punto di vista della fede. Nell'epoca dei «mostri ragionati», quando i prodigi medioevali vengono trasposti in rappresentazioni allegoriche, troviamo così nell'anamorfosi l'esemplare punto di articolazione fra l'ordine dell'immaginazione formale e l'ordine della speculazione intellettuale. Il «meccanismo visionario, nel quale l'astrazione si appropria della realtà e il pensiero tratta la materia secondo la sua logica peculiare», come detto nella già citata Prefazione di *Formazioni, deformazioni*, appare più che mai una «figura dello spirito». La permanenza di una struttura o di una forma costitutiva, che avevamo già più volte rilevato nei testi precedenti, risulta ora confermata nella permanenza di una legge del pensiero visionario. *Anamorfosi* ha definitivamente ricollocato l'insieme dei lavori condotti in precedenza – o parallelamente – nella

Anamorfosi di Jurgis Baltrušaitis in un suo disegno.

prospettiva di uno studio sistematico di questo pensiero.

In questa prospettiva è stata recentemente riscritta e riproposta *La stilistica ornamentale* e manifestamente si colloca *Le Miroir* [*Lo specchio*] (1978). Anche qui il soggetto è affrontato in maniera indiretta. Il tipo di approccio, già dichiarato nel sottotitolo *Essai sur une légende scientifique*, è ulteriormente precisato da tre parole programmatiche: «Rivelazioni, inganni e science-fiction», e poi sviluppato nella Prefazione. «Prodigio della riproduzione immediata e completa», lo specchio può essere considerato come uno strumento fedele e prezioso per l'uomo, perché gli offre una conoscenza diretta e precisa di se stesso e del mondo che lo circonda; chiaro, luminoso, lo specchio «diventa simbolo della visione inalterata delle cose» e allegoria della saggezza. Ma bastano poche pagine a Baltrušaitis per inquadrare e subito tralasciare queste considerazioni. Altri sono gli usi e i significati che si studieranno: lo specchio come «strumento di trasfigurazione degli universi», «il suo rovescio e i suoi abissi». Stabilendo una pura rassomiglianza, lo spec-

chio deve confermare un'apparenza identica a se stessa. «Lo *Speculum majus* che qui mostriamo ha proprietà opposte. Esso non ci restituisce la realtà, ma la frantuma, e con i suoi frammenti si ricostruisce un nuovo mondo. Le medesime leggi della riflessione che su una superficie piana e isolata producono figure simili, su specchi moltiplicati e incurvati variamente disposti fanno sorgere visioni illusorie e fiabesche». Il rovesciamento è completo. Tutti i caratteri di un uso positivo si ribaltano nella finzione e nelle deduzioni della falsa apparenza. La riproduzione diventa deformazione, la conoscenza del mondo circostante lascia il posto alle rivelazioni più improbabili e all'evasione nella chimera di mondi immaginari. Gli usi più audaci sono corroborati da favole scientifiche e speculazioni mistiche liberamente derivate da teoremi matematici (Euclide) o da un episodio dell'Antico Testamento (Mosè sul Sinai) trasposto da san Paolo. L'autorità della scienza antica e delle Sacre Scritture favorisce l'insensatezza. La visione diretta di se stessi è sostituita dalla visione indiretta, «per enigma», delle divinità invisibili. Lo strumento simbolo della saggezza diventa arma da combattimento, macchina da guerra (lo specchio ustorio usato da Archimede per difendere Siracusa dalla flotta romana). In tutti i reperto-

ri esaminati si è verificato il medesimo spostamento: lo strumento, senza perdere nulla della sua chiarezza ma consegnato ai calcoli di una scienza ambigua, si è prodigiosamente trasformato, depravato, «sregolato», è diventato macchina, meravigliosa o infernale, suadente o coercitiva. La «visione» che nell'universo degli studi e delle fantasie matematiche è sinonimo di moltiplicazione si è sostituita alla semplice divisione, ma in maniera del tutto logica, perché conteneva già la possibilità di tutte le aberrazioni, e perché l'identità fugge sempre nel suo doppio. Nel Seicento, allorché si riafferma la ragione, lo specchio appare, secondo la formula perfetta e contraddittoria della celebre *Iconologia* di Cesare Ripa, «il vero simbolo della falsità». E Baltrušaitis esordisce così: «Per i matematici, come per i filosofi e i poeti, la catottrica non è altro che la scienza di una illusione e di una menzogna».

Non sorprende dunque che lo specchio, simbolo così contraddittorio e oggetto di una scienza così perversa, sia sempre sfuggito alla sua definizione più positiva, la quale è soltanto, ripetiamolo, l'illusione retrospettiva di un pensiero troppo timoroso che cerca a tutti i costi di fissare delle formule indistruttibili e di prescrivere «gli usi corretti». Non ci si può più sorprendere dell'infinita varietà di effetti speculari che la «curiosità» scientifica ha immaginato e come identificato sui supporti più disparati (e più lontani, come la luna e addirittura il sole). Strumento di metamorfosi nei macchinari fantastici descritti da Kircher, anche lo specchio, considerato nella sua definizione più impropria come un «corpo riflettente», viene necessariamente sottoposto a tutte le metamorfosi. Analogamente ai matematici, ai filosofi e ai poeti dell'età barocca, Baltrušaitis ricostruisce la «scienza di una illusione e di una menzogna» invece di limitarsi ad analizzare e rifiutare l'illusione e la menzogna di una falsa scienza. Al pa-

ri degli uomini del Seicento, si attiene strettamente alla leggenda, mostrando come le confutazioni su alcuni punti specifici si siano risolte, sul piano generale, in una sua permanente estensione. Con la sua abituale precisione, applicata fin da *Anamorfosi* alle più folli deduzioni – cui la scienza contemporanea fornisce tuttavia inattese conferme –, Baltrušaitis studia simultaneamente gli sviluppi sistematici (sincronici) e storici (diacronici) di questa leggenda. Immagini e racconti si alternano in una serie di ampi capitoli che riprende liberamente l'impostazione proposta da un certo Rafael Mirami in un opuscolo del 1582. In realtà la distinzione fra sistema e racconto cronologico (quale era stata istituita, per necessità, fra *La stilistica ornamentale* e *Arte sumera, arte romanica*) tende qui a risolversi, poiché è la storia stessa, concentrata in una leggenda, a svilupparsi sistematicamente, secondo ben precise e verificate regole di deformazione e ricostruzione, delle quali l'anamorfosi rappresenta la figura esemplare. L'opera, così come le precedenti, è un gigantesco caleidoscopio dove ogni effetto dipende dalla nuova posizione degli stessi elementi, ma è più che mai costruita a immagine del proprio oggetto, perché partendo da qualche combinazione o da semplicissime distorsioni quest'ultimo si moltiplica come all'infinito. *Speculum*, origine e strumento della «speculazione», lo specchio è diventato a sua volta, dopo ogni genere di depravazioni, oggetto di sapienti speculazioni allegoriche, come l'anamorfosi. E l'autore, sull'onda di questo movimento, nelle ultime righe della sua opera può infine riconoscervi la formula ideale o il simbolo della logica soggiacente all'insieme delle sue ricerche: «Il corpo riflettente desta sempre meraviglia e sorpresa. In tutti i rami della scienza esatta la catottrica, scienza del visionario, era la più propizia per le fioriture di mondi fantastici. Le due costanti in antinomia – sregola-

tezza e regola – ne definiscono la poesia e la singolarità».

Nelle applicazioni curiose e sregolate della geometria e dell'ottica che sono le anamorfosi e la catottrica Baltrušaitis ha trovato la vagheggiata realizzazione esemplare del modello meccanicistico che aveva sempre seguito sia nelle analisi morfologiche sia in quelle storiche del Medioevo fantastico, e questo già dal suo libro d'esordio, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, che iniziava con una minuziosa ricostruzione della combinatoria di figure geometriche generata dall'intreccio. Sull'orizzonte di un razionalismo medioevale – di cui non aveva mai davvero studiato lo sviluppo, perché aveva preferito concentrarsi sulle forme e sulle immagini – ha incontrato nel Seicento matematici, filosofi e poeti che hanno seguito lo stesso modello meccanicistico, applicandolo spesso e volentieri al medesimo repertorio fantastico o a un repertorio analogo. Sono autentiche macchine, ingegnosamente regolate, che producono adesso quelle ininterrotte combinazioni di verosimile e immaginario, il cui valore sistematico in precedenza poteva essere soltanto dedotto dal rigore di una stilistica ornamentale o dall'ordine regolare dei quadri cosmogonici. Certo, era già stata suggerita una relazione fra il rigoglio dell'ornamentazione romanica e i meandri della dialettica, e ancor più evidente era la relazione fra «l'arte della geometria» di Villard de Honnecourt e la filosofia di Roberto Grossatesta, con il suo «straordinario assolutismo geometrico» (Focillon); come ha dimostrato Étienne Gilson, «la riforma cartesiana» è già in germe in questa filosofia del Duecento, nutrita dai lavori dei matematici arabi, che promuovevano i calcoli ottici e astronomici. Ruggero Bacone, il principale discepolo di Grossatesta, occupa del resto una posizione di rilievo nello *Specchio*. Ma l'ideale meccanicistico del «classicismo» cartesiano ha tratto pro-

fitto anche dai molteplici sviluppi apportati a questa speculazione dagli artisti e dai teorici del Rinascimento. Studiando la cerchia di intellettuali formatasi attorno a Cartesio, l'autore di *Anamorfosi* ha dunque toccato il punto di arrivo di un pensiero razionalista assai ramificato, il quale gli appare come lo sviluppo e il rilancio di un vasto movimento che, pur combattendola, ha sempre reintegrato la fantasia medioevale in nuove speculazioni. La stessa geometria visionaria, rafforzata da nuovi calcoli, ha abbandonato l'ordine ornamentale degli edifici romanici e dei margini gotici e si è messa al servizio di una «filosofia dell'artificio» che fonda – e relativizza – l'alleanza delle arti e delle scienze. Con la prospettiva lineare nasce la scienza dell'illusione e del simulacro. Cartesio (citato nelle *Anamorfosi*) conferma la necessità del dubbio osservando l'inevitabile inganno di quelle immagini, perché «spesso rappresentano meglio i cerchi con degli ovali piuttosto che con altri cerchi, e i quadrati con dei rombi piuttosto che con altri quadrati; e così per tutte le altre figure: di modo che spesso per creare immagini più perfette e rappresentare meglio un oggetto non devono somigliargli». Baltrušaitis ricollega questa osservazione al pensiero dei sofisti e alle considerazioni di Vitruvio con cui aveva aperto la sua trattazione. Si potrebbe così dire, forzando appena l'interpretazione, che lo spirito, se vuole godere della rappresentazione delle cose, deve accettare di essere ingannato dalla scienza, e che la razionalità moderna ha inventato il piacere di lasciarsi circuire. La geometria, la meccanica e l'ottica da allora hanno sempre servito questa logica perversa. Baudelaire, che rifiutava la fede positivista e riconosceva nell'immaginazione «la regina delle facoltà», scrive nel *Salon 1859*, respingendo il naturalismo dei paesaggisti contemporanei: «Vorrei ardentemente essere condotto di nuovo verso il diorama la cui magia brutale ed enorme sa impormi

un'utile illusione. Preferisco contemplare certi scenari teatrali, ove trovo espressi con la sapienza dell'arte e concentrati in figura tragica i miei sogni più cari. Queste cose, proprio perché false, sono infinitamente più vicine al vero; mentre la maggioranza dei nostri paesaggisti mentono, appunto perché hanno tralasciato di mentire».

Questa citazione ci richiama alla mente la giovanile passione di Baltrušaitis per il teatro, per un teatro in cui l'azione del mistero è calcolata con precisione, come nell'allestimento di Max Herrmann dell'opera di Hans Sachs, e ovviamente come nelle regie di Gordon Craig. Quest'ultimo non aveva forse aperto il primo numero della rivista «The Mask», nel 1908, con una poesia-manifesto intitolata *Geometry*? I teatri catottrici descritti nello *Specchio* l'avrebbero probabilmente affascinato. Nell'introduzione di *Aberrazioni* troviamo una dichiarazione di Oscar Wilde che risponde evidentemente allo stesso spirito: «Le verità metafisiche sono le verità delle maschere». È l'arte ieratica delle antiche civiltà a cui voleva ispirarsi Gordon Craig; è l'arte delle marionette, la cui fonte secondo Baltrušaitis andava ricercata nell'antico Egitto, nel teatro sacro di Tebe evocato da Erodoto, nelle feste dell'India, poiché «la marionetta è la discendente degli antichi idoli di pietra dei templi, l'immagine degenerata di un Dio». Come è dato osservare nei suoi ultimi lavori, Baltrušaitis è stato fortemente suggestionato da questo personaggio favoloso della sua infanzia, di cui ammirava in particolare i bozzetti delle messe in scena, con le loro piccole figure disposte in una rete di forme astratte, regolari. Ma è soprattutto nella *Ricerca di Iside* che questa suggestione diventa percepibile. L'illusione, la finzione sono qui caratteri dell'immaginazione mitologica. Abbiamo così lo sviluppo di una leggenda innestata sulle reminiscenze dei misteri isiaci celebrati nell'antichità ellenistica e

romana; il risveglio nel Medioevo e durante il Rinascimento di un pantheon egiziano rivisitato dai Greci e continuamente reinterpretato dagli storici fino all'Ottocento: un movimento così significativo che si può parlare di un «Rinascimento egizio» che «segue passo passo il percorso del Rinascimento dell'antichità classica, giungendo talora ad approfondirlo o a sommergerlo». L'esposizione tuttavia non segue una rigida progressione cronologica. Dopo un'introduzione che fornisce il quadro della leggenda (origini, ampiezza e ragioni del suo successo), il trattato comincia con il periodo di cui già in *Aberrazioni* si è constatata l'importanza: la fine del Settecento, epoca definita talvolta come «preromantica», con i suoi magi, i suoi ideologi e i suoi grammatici, tutti cultori delle forme primitive e universali del linguaggio e della religione. La messa in scena (e gli idoli) delle feste repubblicane della Rivoluzione, quella dell'opera massonica musicata da Mozart nel *Flauto magico* costituiscono i punti culminanti del libro. Il racconto comincia dunque con il compimento e lo spettacolare trionfo della leggenda su una scena che si allarga alle dimensioni della storia stessa. Poco prima della decifrazione dei geroglifici ad opera di Champollion, l'epopea vissuta della Rivoluzione francese si ricollega all'epopea sognata della divinità egizia. «La Rivoluzione ha combattuto la Chiesa resuscitando le divinità egizie». Assimilata a una «religione universale», cosmogonica, secondo la quale «l'origine di tutti i culti» è una contemplazione delle forze della natura, Iside è per Charles-François Dupuis una figura primitiva della Madonna; la Notre-Dame parigina è trasfigurata in *Iseum.* All'altro capo dell'Europa, a Vienna, *Il flauto magico* viene rappresentato per la prima volta nel 1791. A Berlino nel 1815 Friedrich Schinkel concepisce per quest'opera una scenografia sfarzosa, immaginifica come i diorami allestiti a Parigi e a Lon-

dra qualche anno più tardi. «La scena finale è un'apoteosi di piramidi, di mastabe e di obelischi luminosi che si ergono dietro un viale di templi e di sfingi ... Un Egitto di sogno pervade ogni cosa, e finisce con lo schiacciare quel Mozart che l'aveva evocato».

Ma dietro questa «magia brutale ed enorme» – riprendendo le parole di Baudelaire – lo storico ritrova l'apparato straordinariamente ramificato della leggenda nella massa non meno enorme dei «bricolage» dotti. L'erudizione è allucinata dalla favola antica. La trafila si è dapprima sviluppata nei libri come una leggenda scientifica, attraverso le vie della filologia, dell'archeologia e della mitologia comparata, per poi ritrovare nello spettacolo e nei riti di iniziazione la forza, modernizzata, degli antichi misteri. Il romanzo rappresenta l'approdo di questa leggenda e in certo qual modo la sua natura segreta, in quanto è racconto d'iniziazione, e può assicurare così il passaggio dall'ambito dell'epopea a quello della poesia romantica. Nel 1791 Novalis abbozza i celebri *Discepoli di Sais*, dove il tema di Iside svelata è associato a una mistica ricerca della natura e dell'identità: «Sollevò il velo della dea di Sais. Vide – miracolo dei miracoli – se stesso». Nello *Specchio* questo colpo di scena figura come uno dei prodigi della catottrica e di una tecnica di rivelazione indiretta, «per enigma». Qui la struttura romanzesca si unisce alla ripresa e alla reinterpretazione contemporanee dei misteri. Nella storia dei risvegli di Iside il romanzo ha preceduto il teatro (prima di impadronirsene), così come la biblioteca ha preceduto lo spettacolo. Il libretto del *Flauto magico* è stato ispirato da un racconto romanzesco dell'abate Terrasson, *Séthos*, del 1731. Analogamente Iside è stata vista, travisata e moltiplicata dagli eruditi, come la dea ellenistica «dai mille nomi», prima che la sua invisibilità venisse messa in scena. Nel 1859 Théophile

Gautier pubblica *Il romanzo della mummia.* «Per il suo argomento e la sua struttura» scrive Baltrušaitis «il libro si inserisce in una lunga tradizione. Il romanzo della mummia è stato scritto e riscritto nel corso dei secoli da autori che non sempre erano romanzieri». Il romanzo non è quindi soltanto opera romanzesca. Quando riconosce la propria natura di finzione, è il segno premonitore o l'effetto ritardato del passaggio dall'erudizione a una nuova favola mistica, moderna e anticheggiante. A monte vi sono l'ermetismo dei filosofi del Rinascimento e le loro speculazioni allegoriche, che avevano efficacemente integrato la leggenda egizia (con le sue divinità e la sua scrittura segreta) in un sistema ermeneutico e in un dotto sincretismo. Alla fine del Settecento l'evoluzione della leggenda è compiuta, «la teogonia egizia diventa uno strumento dell'ateismo e allo stesso tempo una tentazione e una credenza segreta. Le immagini romaniche e gotiche vengono lette come dei geroglifici. Le esegesi teologiche e iconologiche si trasformano in iniziazioni».

Baltrušaitis, amante dei paradossi e dei capovolgimenti di prospettiva, dopo *Anamorfosi* (e il racconto cartesiano) ha scritto un nuovo racconto sulla lucida follia, mostrando questa volta come l'incredulità e il lavoro di demitizzazione dei Lumi abbiano in realtà corroborato la leggenda egizia ricreata nel Medioevo, e come il principio naturalistico della mitologia comparata abbia prodotto, attraverso il razionalismo della religione universale, una sorta di concentrazione delle credenze sulla figura di Iside. Per effetto di un movimento ciclico accelerato gli ideologi della Rivoluzione per qualche anno vollero persino sostituire la dea egizia alla Madonna cristiana, così come quest'ultima, alcuni secoli prima – e più lentamente –, aveva sostituito l'Iside dei misteri pagani. Nel periodo in cui tutte le divinità erano ridotte ad allegorie della natura, nel tempio di Sais

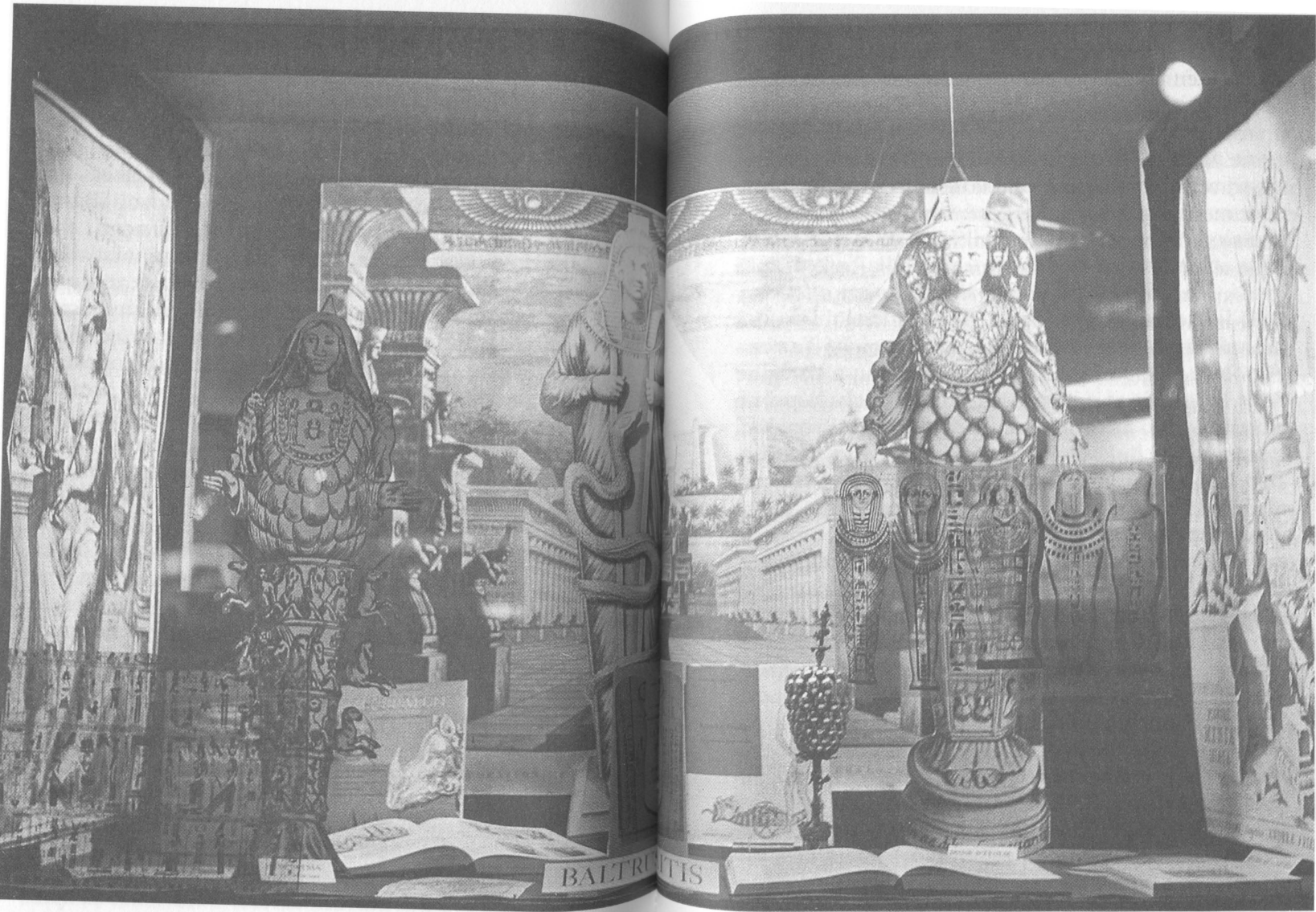
un idolo sarebbe rimasto invisibile e misterioso, come per una sfida lanciata a ogni ideale di conoscenza, e per ricordare che la verità appare sempre velata. Alle soglie di ogni indagine o tentativo di sapere, «la sublime iscrizione del tempio» è chiara, nella sua cifra segreta. Secondo Charles Dupuis va letto: «Io sono tutto ciò che è stato, tutto ciò che è, tutto ciò che sarà, e nessun mortale ha ancora sollevato il velo che mi copre». Parole che riassumono il pensiero ermetico, con la sua duplice attitudine alla rivelazione e all'occultamento. Novalis e Dupuis, per quanto strano e sconveniente possa apparire il loro accostamento, sono perfettamente contemporanei. *La ricerca di Iside* non fa una distinzione tra i loro meriti letterari ma, al contrario, ricrea la prospettiva storica in cui essi si incontrano, permettendoci così di ricostruire le circostanze in virtù delle quali il poeta tedesco, nel periodo in cui era ancora entusiasta della Rivoluzione, ha potuto imbattersi nella teoria razionalista dello studioso francese. E dietro di loro si profila di nuovo l'opera monumentale di Athanasius Kircher, pubblicata alla metà del Seicento con il titolo *Oedipus Aegypticus*. Nella storia così raccontata non vi è scienza liberata dalla credenza (poiché quest'ultima cambia di continuo), così come non vi è poesia pura. Qui la poesia è anche opera di grammatici, filologi, mitografi e archeologi, che compilano e accostano bizzarramente conoscenze spesso dubbie. Essa è commento, variazione, logica e delirio, invenzione di sistemi e «bricolage» piuttosto che lirismo e libera associazione. Occultata sotto i ragionamenti, la poesia era andata perduta insieme ad essi. Baltrušaitis l'ha metodicamente riportata alla luce. «Anche i più aridi studi egittologici» scrive «conservano un'impronta leggendaria. Narreremo questa fiaba fra le contraddizioni fondamentali che le danno vita, senza risparmiare ai nostri lettori neppure uno dei ragionamenti tecnici e

delle straordinarie assurdità che ne sono parte. A quei tempi il romanzo della mummia era opera di studiosi; la sua tecnica compositiva e la sua poetica operavano attraverso il gioco dei rapporti tra le scienze esatte e la fantasia allo stato puro».

Era prevedibile che l'esploratore dei margini e delle periferie della cultura europea, lo specialista dei prodigi e delle fantasie allegoriche penetrasse un giorno negli arcani del pensiero ermetico e magico del Rinascimento, del barocco e del Settecento romantico. Così come non può sorprendere, conoscendo i suoi lavori sugli apporti dell'Oriente nell'arte medioevale, che egli abbia voluto conoscere meglio la formazione del primo grande sogno orientale del Romanticismo, nel periodo del revival gotico. L'Islam, la Cina, le Indie orientali, tutti i leggendari altrove che hanno alimentato l'arte dell'Occidente durante il Medioevo si trovano ormai riuniti nel segno di Iside, la dea dai mille nomi. La leggenda egizia, che trasfigura i simboli del cristianesimo così come quelli dell'Antichità greco-latina, ha prodotto le più straordinarie distorsioni della geografia e della storia che si potessero immaginare dopo l'esempio offerto dalle anamorfosi. E che cosa fa *La ricerca di Iside*, infatti, se non descrivere innanzitutto la proiezione nella temporalità umana e storica di una temporalità mitica assolutamente eterogenea? Le distorsioni, le aberrazioni nascono da questo incontro. Gli effetti sono meravigliosi, «prodigiosi». I continenti, le nazioni, le città, persino le più piccole (Issy-les-Moulineaux, Issoire, Melun al pari di Parigi), sono incantati dal patronato egizio. A seconda degli interessi degli storici (spesso nazionalistici, o teologici o filosofici), la dea non ha smesso di muoversi, di seguire nuove vie migratorie. Per un mitografo svedese del Seicento, Olaf Rudbeck, «la dea era scesa nella valle del Nilo non dalla Grecia ma dalla Scandinavia, traversando le pianure sci-

te con Borea. La sua immagine, del resto, ha la stessa forma umana in Lapponia e in Egitto; la vediamo rappresentata in un paesaggio artico mentre emerge dalla neve come un albero dal tronco nodoso coperto di mammelle. Ai lati spuntano corna di renna, simili a piante di cactus». Ma Baltrušaitis, come si può notare dalla citazione, si mantiene distaccato, qualunque cosa succeda. Segue imperturbabilmente la leggenda, riassume i ragionamenti più contorti e descrive i loro effetti sempre con la stessa serietà, senza pronunciare giudizi di valore; analizza i processi di derivazione, misura gli scarti, e al massimo qualche volta rimane ammaliato, in modo discreto e senza enfasi, di fronte a una bizzarria più singolare di altre.

Questo rigore senza ostentazione, impassibile, è quello della registrazione e della descrizione. Il testo è scritto come se si trattasse dell'inventario di una raccolta di «curiosità». Ogni citazione ha valore di documento, accuratamente collocato nella sua serie. La più inverosimile delle deduzioni è presentata sullo stesso piano e con la stessa oggettività di un'analisi o di un'ipotesi confermata dall'egittologia moderna e contemporanea. Quest'ultima può misurare il grado di verosimiglianza nella massa di racconti e invenzioni, ma lo storico della leggenda persegue un altro scopo. La preistoria della scienza positiva fondata da Champollion non è studiata nella prospettiva del ristabilimento della verità filologica e archeologica, ma come un sistema chiuso con le sue leggi di crescita e variazione. Sono «realtà storiche» (la realtà degli antichi culti isiaci) quelle che formano il terreno sul quale «sono nate favole assurde», certo, ma nella cronistoria della leggenda si tiene conto di queste realtà solo in quanto hanno per l'appunto generato le favole. Lo storico non esita quindi a fondere la propria voce con quella degli antichi cronisti per confermare sulla loro scorta, se

possibile, l'esistenza di un patrimonio di credenze attestato da autentiche iscrizioni lapidarie o reali prove onomastiche. Allo stesso modo un errore ripetuto o leggermente sfumato da un testo all'altro è più significativo di un momento di lucidità negativa, la quale d'altronde, generalmente eccessiva e sempre provvisoria, non fa che dare nuovo impulso allo sviluppo della leggenda. Per quanto i filosofi illuministi e tutti gli spiriti ostili ai deliri (e ai piaceri) esoterici cercassero di negare in blocco le superstizioni del loro tempo, la tradizione era più forte, e nuovi interessi entrarono in gioco in una favola rinnovata. I collaboratori della celebre *Histoire de la ville de Paris* di Félibien (1725), ad esempio, denunciarono con energia gli errori e le sciocchezze di certi pseudostorici sulle origini isiache della capitale. Uno di loro scrive che «quanto vale per le famiglie vale anche per le città antiche: per attribuire loro origini illustri si fruga nelle tenebre dei tempi più remoti, e si va a cadere nel fantastico e nel fiabesco oppure in etimologie spesso equivoche». L'analisi è assolutamente esatta, e lo storico dei nostri giorni non può che aggiungere: «Il meraviglioso creato dalla magia e dalle tenebre del tempo, il mondo trasfigurato dalla magia dei nomi ... Ci troviamo qui nel cuore della genesi della leggenda». Ma non si fece luce tanto facilmente. Gli eruditi del campo avverso, per quanto «oscurantisti», non ebbero alcuna difficoltà a portare nuove prove per corroborare, ugualmente in blocco, le loro bizzarre deduzioni; e lo fecero così bene che proprio negli anni della Rivoluzione si ebbe il paradossale trionfo della dea egizia, un trionfo che ha talmente affascinato Baltrušaitis, come abbiamo già rilevato in due occasioni, da spingerlo a commentarlo ancora una volta alla conclusione del libro. Nonostante la demitizzazione, egli scrive, «la leggenda procederà imperturbabile per la propria strada fino alla Rivoluzione, durante la

Vetrina della libreria La Hune all'epoca dell'uscita di *La Quête d'Isis*, 1967.

quale, in seguito a una stupefacente inversione di rotta, essa verrà ripresa ed esaltata proprio dagli intellettuali razionalisti più aggiornati con una passione simile a quella degli uomini del Rinascimento».

In realtà è risaputo che gli ideologi della Rivoluzione avevano bisogno di una nuova mitologia per strappare al cristianesimo il consenso popolare; che dovevano rispettare le apparenze di un sistema razionale; che si servivano dell'accrescimento epico della storia nazionale, riscontrabile alla base di tutti i miti. Paul Veyne (in *Les Grecs ont-ils cru à leur mythe?*) lo ricordava di recente: per i moderni la verità dei miti risiede nella loro nascita, «poiché l'anima popolare amplia i grandi fatti nazionali; all'origine della leggenda vi è il genio dei popoli, che esprime ciò che è vero attraverso delle favole; ed è proprio il meraviglioso l'elemento più vero delle leggende». Tutto questo si può più o meno leggere nella *Ricerca di Iside*. Ma lo studio verte non tanto sulle cause quanto sugli effetti, considerati come tappe in una evoluzione e un funzionamento autonomi della leggenda, che finisce per superare gli interessi dichiarati. L'invenzione tende all'epopea ma si elabora attraverso una minuziosa raccolta di elementi disparati. Sempre secondo Paul Veyne «soltanto per i moderni, da Fontenelle a Cassirer, da Bergson a Lévi-Strauss, il problema del mito è quello della sua nascita. Per i Greci questa nascita non creava invece difficoltà: essenzialmente i miti rappresentano autentiche tradizioni storiche; come si potrebbe infatti parlare di ciò che non esiste? Si può alterare la verità, ma non è possibile parlare di qualcosa di inesistente». *La ricerca di Iside* illustra chiaramente quest'ultima posizione, ovvero la leggenda come risveglio e persistenza della tradizione e come lavoro all'interno del corpus che quest'ultima costituisce. La datazione, la citazione delle fonti, la prova attraverso l'etimologia, tutti i procedimenti di ricostruzione

storica si ritrovano nella leggenda, poiché il racconto storico, anche se si basa su una tradizione reputata a priori autentica, è a sua volta leggenda, «cosa da leggersi» (*legenda*). Il miscuglio di veridico e di fittizio è inevitabile. L'autorità superiore che giustifica tutte le variazioni è la leggenda stessa. I luoghi, le date, i fatti sono continuamente riscritti, in quanto questa storia leggendaria è già letteratura, e può essere riveduta e ampliata a piacimento perché non è che un sistema di glosse, e si definisce attraverso il commento. Il prestigio del «meraviglioso» rafforza ulteriormente questo sistema. Infine il lettore un giorno si rende conto che ha esaurito tutte le storie. «La favola è finita. Dèi e sovrani nilotici hanno fatto il giro della terra e sono stati collocati alle origini delle grandi civiltà e di intere nazioni d'Europa e d'Asia. Il loro mondo è un mondo magico e ha trasfigurato la storia delle religioni e dei popoli». Questa chiusura definitiva corrisponde alla chiusura di un'epoca. E rappresenta anche la chiusura del mondo e la negazione della storia. Dunque un sistema. «L'ineluttabile fine dell'antico Egitto in seguito all'avvento dell'Islam (641) e l'impenetrabilità dei suoi messaggi fino al momento della decifrazione (1822) ebbero come conseguenza un fenomeno imprevedibile: un Egitto immaginario, universale e immortale nacque lontano dai suoi confini e prese il posto dell'Egitto storico». Questa chiusura è come la cinta di un sistema, simile ai microcosmi paesaggistici dei «giardini d'illusione», ai teatri catottrici e ai quadri cosmografici. È al tempo stesso un allargamento, una moltiplicazione della storia e la sua riduzione. Lo strumento di questa riduzione è il linguaggio. La conclusione del libro lo dimostra perfettamente, perché propone non soltanto una ricapitolazione del racconto ma anche una descrizione della sua «poetica». La retorica dell'affabulazione scientifica risulta alla fine più significativa del-

la favola stessa. Le citazioni ampliate (o rettificate), le prove attraverso confronti, le tavole tipologiche, i sillogismi di parentela, i calcoli di inverosimili datazioni e soprattutto le più libere derivazioni etimologiche, tutti questi procedimenti di speculazione e falsificazione formano la struttura e il carattere fondamentalmente letterario della leggenda. Baltrušaitis, che nei suoi studi sulla vita delle forme ha sempre evitato di interpretare troppo semplicemente le immagini attraverso i testi, non ha esitato qui a studiare i testi nella loro autonomia e nel loro sviluppo – individuandone talvolta le necessarie corrispondenze iconografiche –, poiché la leggenda, risveglio e commento di un mito, ne è anche una nuova scrittura (al punto da fondare una nuova credenza). E questa scrittura obbedisce a precisi procedimenti, analoghi alle regole morfologiche studiate in precedenza. Il metodo rimane dunque lo stesso, applicato a un altro «meccanismo visionario». Se andando al di là di un semplice comparativismo iconografico si è potuto riconoscere nella vita delle forme sistemi e «leggende», *La ricerca di Iside* descrive, con lo stesso rigore, la vita delle favole e la leggenda come sistema.

Ma qui – e in ciò consiste la differenza – non si tratta più del superamento di quel comparativismo ristretto (limitato a casi isolati) che Baltrušaitis aveva riscontrato nella prassi della maggior parte degli studiosi di iconografia medioevale (Courajod, Émile Mâle, Pottier, Bernheimer) al tempo in cui intraprendeva, con una tendenza più strutturalista, le proprie indagini. *La ricerca di Iside* descrive al contrario un comparativismo generalizzato fino alla follia e paragonabile, di fatto, ai deliri interpretativi e ai meccanismi verbali che la psicoanalisi (il caso Schreber descritto da Freud, che conduce del resto ad alcune considerazioni sulla mitologia) e la letteratura (le opere di Raymond Roussel) hanno co-

minciato a rivelarci nell'Ottocento. Elaborati dal demone dell'analogia, questi tessuti fitti di inverosimiglianze e figure enigmatiche hanno spesso suggerito ai loro commentatori il paragone con i geroglifici. Ma Baltrušaitis ignora queste ripercussioni (e neanche noi le rileveremo). La prospettiva che egli adotta è come sempre rigorosissima: il suo studio si limita allo sviluppo «organico» della leggenda egizia, fino alla decifrazione dei geroglifici. Attento a evitare ogni compiacimento surrealista per il meraviglioso (per la magia e l'astrologia), Baltrušaitis conosce il disprezzo riservato da Champollion alla «setta degli illuminati», i Dupuis, i Lenoir «e altri astromani», che accusava – in una lettera al fratello del 1809 – di «tenere gli occhi incollati alle stelle e spiegare tutto attraverso gli astri». Come sempre Baltrušaitis ha concentrato il suo interesse su una «aberrazione» scientifica, ma senza riabilitarne né denunciarne le assurdità. Ad esempio parla di un mitografo del Quattrocento particolarmente incline alla mistificazione, Nanni da Viterbo, sapendo bene che costui era, come già si sosteneva ai suoi tempi, «il più inetto di tutti, che interpreta favolosamente autori di favole». Ma sa anche che Nanni da Viterbo era stato abbastanza abile e convincente da avere, nonostante tutto, numerosi emuli, e perfino da ispirare il programma iconografico seguito da Pinturicchio per un importante affresco in Vaticano. Il delirio della favola erudita era stato ripreso nella finzione pittorica. Parimenti, l'allusione iniziale al *Romanzo della mummia* di Gautier non ha portato lo studio fuori dalla sua cornice storica facendolo debordare nell'Ottocento romantico, ma ha confermato con forza, come abbiamo visto, l'interesse letterario della leggenda; e in funzione di questo interesse, accennato così rapidamente, è stato condotto l'intero studio.

Mito e leggenda, leggenda e letteratura: questi so-

no i passaggi che hanno proiettato il delirio dei mitografi nell'ambito dell'invenzione romanzesca. Per la scuola positivista dell'Ottocento – i cui esponenti non sono presi in esame nella *Ricerca di Iside* –, i miti erano nati da malintesi, da errori linguistici, da immagini verbali interpretate alla lettera. Secondo una espressione di Max Müller (ripresa da Michel Bréal), la mitologia «era in realtà una malattia del linguaggio». Bastava ristabilire il primitivo senso figurato per dissipare le nebbie della leggenda. Nei suoi studi sull'arte religiosa del Duecento Émile Mâle ritrovò all'origine di molte rappresentazioni scultoree e leggende sulla vita dei santi lo stesso principio di interpretazione letterale di una metafora simbolica. Ma ciò che nella mitologia era per i filologi una malattia infantile dell'umanità, nell'arte cristiana era per Émile Mâle la deliziosa ingenuità «dell'età poetica». Baltrušaitis analizzò a sua volta, traendoli da opere di storia naturale di fine Quattrocento (ad esempio il famoso *Hortus Sanitatis* commentato in *Risvegli e prodigi*), diversi esempi di metafore latine illustrate alla lettera in base a una interpretazione etimologica pedissequa. E riconobbe analoghi procedimenti di raffigurazione, incentrati sull'interpretazione letterale di una formula simbolica, nelle rappresentazioni allegoriche del Cinquecento, o in maniera particolarmente complessa negli emblemi (immagini velate, enigmatiche) del Seicento (*Monstres et emblèmes*, in «Médecine de France», 1953). Caillois parlò a questo proposito di «fantastico per metafora», e altri studiosi (Mario Praz, Robert Klein) analizzarono per l'appunto il funzionamento di questi enigmi o metafore figurate e il loro valore teorico in una cultura affascinata dai segni naturali e dalle cifre esemplari che i geroglifici rappresentavano allora. *La ricerca di Iside*, che in parte racconta la leggenda della scrittura egizia ma soprattutto descrive i geroglifici finti, in-

ventati, della leggenda (in particolare quelli di Kircher), non poteva che sviluppare l'indagine sulla virtù poetica – o mitologica – dei controsensi etimologici, delle immagini linguistiche e delle figure retoriche. Attraverso la finzione scientifica e la folle ebbrezza dell'interpretazione onomastica assistiamo al trionfo di un linguaggio ossessionato dai fantasmi. L'errore linguistico non è più soltanto una occasione poetica, è un autentico contagio e una erranza nel mondo, quando quest'ultimo, secondo una formula di *Risvegli e prodigi*, è «catturato dalla leggenda» e trasfigurato dall'immaginazione.

Dalla *Stilistica ornamentale* allo *Specchio*, una rete di interessi, un sistema di ossessioni, un insieme di procedimenti speculativi, uno stile, insomma ciò che si può definire un'opera ha preso forma. L'autore di questi libri, caso rarissimo fra gli storici dell'arte del Novecento, non è soltanto un erudito o un esperto o un uomo di lettere, ma un vero scrittore che elabora per l'appunto dei libri, con una idea di base, una struttura, un ritmo, un impiego misurato dei riferimenti – e questo, sottolineiamo, privilegiando sempre il rigore dell'esposizione rispetto agli effetti di scrittura e di interpretazione. Ogni opera propone innanzitutto al lettore una enorme massa di documenti e di fatti selezionati e inscenati (impaginati). L'indagine è stata condotta sistematicamente, minuziosamente, con tutti i controlli necessari; riguardo a ogni argomento risale, per quanto possibile, alla fonte più lontana. Le scoperte vengono presentate con semplicità, senza ornamenti né sviluppi inutili, a volte perfino con una concisione tale da rischiare di renderne difficile l'assimilazione.

Prodigiosa, in particolare, è la rapidità della dimostrazione sviluppata in *Arte sumera, arte romanica*, uno studio animato dal piacere della velocità, un'agile traversata di secoli e continenti, ma senza il minimo compiacimento per l'esercizio intellettuale, come capita così di frequente nei saggi di questo tipo: asciuttezza che si riscontra in ogni libro di Baltrušaitis, associata a una straordinaria profusione di materiale documentario. Baltrušaitis lavora con forbici e colla; i suoi manoscritti assomigliano a spessi fogli di pergamena coperti da una scrittura fitta; egli somma, sovrappone, incrocia e intreccia i dati. È l'uomo dell'indagine e della scrittura, dell'esplorazione (nella formulazione delle scoperte come nella ricerca), mentre gli storici dell'arte lavorano in genere con schede e idee, e se dotati di una qualche inclinazione speculativa sono nel migliore dei casi uomini della sintesi e della combinazione.

L'arte dell'Occidente di Focillon, per esempio, è una mirabile sintesi, l'opera monumentale di un maestro. *Risvegli e prodigi*, altrettanto importante, copre un campo indubbiamente più ristretto e particolare; è un libro più difficile, più problematico; ed è anche un libro più «artistico». Vi sono una grande abilità tecnica e la felicità di un gioco inventato, ma tali qualità non mascherano lo sforzo né l'autentica difficoltà. Il libro ha l'eleganza di un'opera primitiva o di una pièce costruttivista, e non quella più comune di un esercizio retorico. L'artificio creato dal ritmo e dall'ingegnosità della costruzione non risulta mai eccessivo. Se consideriamo l'insieme dei lavori pubblicati, ci troviamo davanti a un'opera moderna elaborata su materiali di ricerca molto antichi e secondo procedimenti anteriori ai precetti moderni. D'altronde negli ultimi libri è emersa una vera affinità con gli autori del Cinquecento e del Seicento (Kircher, Giambattista Della Porta o l'ultimo apparso, Rafael Mirami). Un giorno Baltrušaitis mi disse:

«Quando li leggo trovo definizioni, parole che avrebbero potuto essere mie. Ogni volta che posso, citandoli scelgo quello che avrei scritto io. Scrivere e citarli mi sembra un po' la stessa cosa. Non è civetteria, ma vera affinità. Le giustapposizioni di certe parole, le formule un po' bizzarre di questo particolarissimo linguaggio del Cinquecento e del Seicento mi colpiscono molto... Negli anni in cui cominciai a scrivere si diceva: bisogna essere molto chiari. È una semplificazione un po' urtante».

Questo studioso, che è e vuole essere uno scrittore, ha trovato o inventato la sua modernità tenendosi lontano dal proprio tempo e persino dalla propria educazione (fingendo di ignorare ciò che gli aveva fornito), optando per le costrizioni e i meandri dell'erudizione. Il terreno che ha scelto per ognuno dei suoi libri è immenso e al tempo stesso ristretto, ogni volta accuratamente delimitato. Gordon Craig (che ho già citato varie volte); Scriabin, che ha consacrato gli ultimi anni della sua vita alla creazione di un Mistero; Meyerhold e la «biomeccanica»; Miłosz, le cui profezie sull'Apocalisse sono degne delle divagazioni descritte nella *Ricerca di Iside*: tutti questi personaggi del Novecento, conosciuti e familiari, alla fine non sono stati che il tramite per altri incontri nei secoli passati, attraverso i libri e in quell'altra vita che è stata l'erudizione. Pochi storici dell'arte, infine, sono stati così vicini all'arte contemporanea, nella loro vita come nei loro scritti, e al tempo stesso così distaccati e così poco incuriositi, in apparenza, dall'attualità. Breton, Lacan, Caillois, numerosi artisti e intellettuali più o meno legati al movimento surrealista hanno mostrato interesse per gli ultimi libri di Baltrušaitis (*Anamorfosi*, *Aberrazioni*, ecc.); lui li ha letti a malapena. L'impegno esclusivo nella propria ricerca, il suo sguardo assolutamente individuale e come allucinato lo hanno tenuto distante da qualsiasi movimento d'opinione e da tutte le mode. Ed è ve-

ro che pochi, pochissimi storici dell'arte hanno dimostrato una così forte inclinazione per i sistemi formali e i deliri speculativi e al tempo stesso una tale diffidenza per le ideologie contemporanee, per le grandi nozioni filosofiche o politiche, per tutti gli «ismi» e le parole d'ordine.

Questo storico è innanzitutto un tecnico, come lo è un pittore o uno scultore. Nel periodo degli studi sul Medioevo le sue analisi morfologiche si fondavano non tanto su fotografie quanto su illustrazioni al tratto estremamente accurate, precise e sintetiche al tempo stesso, che rivelano una sicura perizia e un evidente talento di disegnatore. In quell'epoca condivise con Focillon il gusto dello schizzo caricaturale; si divertiva a esagerare i tratti caratteristici di un personaggio familiare, a inventare figure grottesche. Il che si ricollega all'attenzione per le più piccole variazioni dell'iconografia medioevale, per le forme marginali del fantastico ornamentale, per le miniature. Il ricorso alla descrizione grafica gli fornì un autentico strumento di analisi, perché gli permise di assimilare mentalmente, per imitazione, i procedimenti creativi e gli schemi formali dell'arte del Medioevo. Grazie all'esercizio della propria abilità manuale Baltrušaitis ha potuto cogliere con tanta autorevolezza le regole geometriche della scultura romanica. «Senza la mano» scrive Focillon «non può esservi geometria, poiché occorrono rette e circonferenze per speculare sulle proprietà della superficie. Prima di individuare piramidi, coni e spirali nelle conchiglie e nei cristalli non era forse stato necessario che tali forme regolari venissero "rappresentate" dall'uomo nell'aria o sulla sabbia?» (*Elogio della mano*).[1]

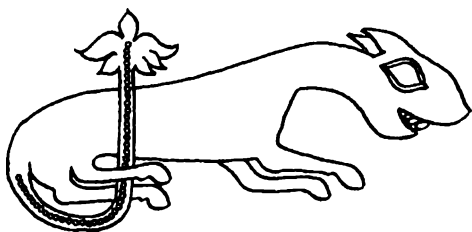
Mentre mi accingo a concludere questo saggio,

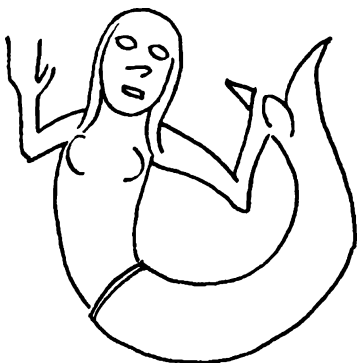
1. Trad. it. *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, a cura di E. De Angeli, Einaudi, Torino, 2002, p. 110 [*N.d.T.*].

Autoritratto caricaturale di Jurgis Baltrušaitis, 1927.

Jurgis mi racconta delle buffe scenette che Pasternak mimava davanti a lui, figure del cinema muto: i tremori e le smorfie di un uomo che viene strangolato, di cui si vede soltanto la testa e la mano (il resto del corpo è nascosto dietro una porta); i rumori confusi, nel corridoio di un vagone, di una conversazione di cui non si distinguono le parole. Il precettore successivo fu uno studente di medicina che gli insegnò a costruire modellini di nave completi di tutti i dettagli; anni dopo arrivò in Francia partendo da Riga a bordo di un battello che in precedenza

aveva riprodotto in miniatura. Questi sceltissimi ricordi, da parte di un uomo particolarmente riservato, valgono come conferma. Sono gli echi, nell'età dorata dell'infanzia, di qualche segno distintivo dell'opera prodotta dall'adulto: l'attrazione per la poesia e per l'umorismo delle fantasie grottesche, per le forme e le costruzioni in miniatura. Sono anche alcuni tratti di una mitologia personale accuratamente nascosta, dissimulata nei libri.

A tutto ciò va poi aggiunta l'impronta delle origini lituane e l'assorbimento della cultura tedesca. Baltrušaitis non ha mai aderito al classicismo né al «buon gusto» francese, e neppure alla tradizione dei «pittori della realtà» ricreata negli anni Trenta. L'autore del *Medioevo fantastico* ha sempre esplorato i margini dell'Arte dell'Occidente (per riprendere la formula di Focillon). È lì che poteva ritrovare più facilmente le tracce e le risorgenze delle millenarie culture orientali e le riserve più o meno attive di una immaginazione visionaria. E questi margini apparvero allora come il rovescio dell'umanesimo: il trionfo dei bestiari; la folla dei mostri e dei demoni, trattati con la rigorosa minuziosità di una tecnica naturalistica; Hieronymus Bosch ossessionato dalla geomanzia cinese; la natura appena ritrovata della pura arte gotica che ritorna alla favola; le piramidi e i padiglioni cinesi collocati nei giardini del Settecento. Anche l'artista polacco Witkiewicz dichiarava intorno al 1920: «Ciò che rappresenta il culmine dell'arte della nostra epoca, ciò in cui si esprime indirettamente ma in tutta franchezza la condizione dell'uomo contemporaneo deve necessariamente essere complesso o arbitrariamente semplificato, artisticamente perverso e angosciato, mentre la serenità di un tempo, salvo rare eccezioni, non potrebbe ormai manifestarsi che sotto forma di una riproduzione di stili antichi e già morti, non nella creazione di nuovi valori formali». Il ciclo delle «Pro-

Bassorilievo di Pitsford (Inghilterra).

Bassorilievo di Santa Maria de Aguilar de Campóo.

Bassorilievo di Saint-Eutrope a Saintes.

Bassorilievo di Saint-Martin du Canigou.

spettive depravate» (*Anamorfosi*, *Aberrazioni*, ecc.) va riallacciato a questa vena, a questa necessità, con l'obbligo però di precisare immediatamente tutto ciò che distingue quei testi da un'apologia dell'irrazionale, della magia, dei simboli oscuri e dei misteri fuligginosi. Ogni apparente disordine è una sregolatezza che racchiude in sé la propria regola; ogni speculazione, per quanto pazzesca, segue una logica, e può essere analizzata come esercizio di una tecnica. I mistificatori incontrati nella *Ricerca di Iside* sono dopo tutto gente del mestiere: se si porge orecchio ingenuamente alle loro farneticazioni ci si può perdere, ma se invece, cambiando modo di ascoltare (o punto di vista), si riesce a cogliere il rigore di un delirio, seguirne lo sviluppo e le variazioni storiche, apprezzarne la «poetica», si rimarrà meravigliati. Per realizzare un tale rovesciamento occorre tuttavia una imperturbabile serietà, una pazienza a tutta prova, e soprattutto un'intelligenza capace di allucinazioni, uno straordinario amore per i particolari e una non minore dose di umorismo. Bisogna aver conservato intatte, in piena età adulta, in piena «età della ragione», la passione e la gravità che i bambini mettono nel gioco. Bisogna saper respingere la tentazione delle idee generali, accogliere in sé la *bêtise* (come fece Flaubert), scacciarne la paura. Caillois, Enrico Castelli (l'autore del *Demoniaco nell'arte*), ad esempio, non hanno avuto abbastanza coraggio e disciplina; si sono mantenuti al riparo, protetti dalla filosofia. Spiriti meno solidi o meno esigenti hanno ceduto molto semplicemente alla seduzione o all'opportunismo.

L'inventore delle «Prospettive depravate», lo specialista del fantastico medioevale possiede una qualità rara nell'ambito della storia dell'arte: un pensiero tecnico, un pensiero artistico, che instaura il difficile equilibrio fra la percezione del singolo oggetto e la rivelazione della struttura. Attento alle

norme e alle infrazioni, ai sistemi codificati e ai giochi marginali, alla regola e alla sregolatezza, un tale procedimento non può che privilegiare, di fatto, il singolare rispetto all'individuale, la forma e la sua evoluzione rispetto all'autore e alla sua opera, la lunga durata (o le rivoluzioni minime) rispetto al tempo biografico. E se in ultima analisi una quindicina di lavori pubblicati nell'arco di un cinquantennio formano un corpus omogeneo, non è per effetto di una deliberata volontà di coerenza ma, ben diversamente, grazie a una fiducia pressoché cieca nel senso o nella necessità della ricerca. Come per ogni ricercatore o artista profondamente impegnato e sufficientemente capace, è la sottile intuizione del materiale che ha determinato quasi automaticamente le scelte. È per questo – ricordo ancora una volta – che non si è mai resa necessaria alcuna dichiarazione di metodo. Dumézil, anch'egli poco propenso a esposizioni teoriche (e sicuramente uno degli spiriti più vicini a Baltrušaitis) un giorno disse a Didier Éribon: «Per l'esposizione dei risultati esiste un metodo, costituito in parte di sana retorica. Non è certo che ve ne sia uno per la scoperta, e neppure per l'utilizzazione di una scoperta. Ho spesso ricordato il passo in cui Granet si dilettava nel mutare così il senso del detto greco: "Il metodo è il cammino *dopo* che lo si è percorso"». Nel corso della stessa intervista, quando gli fu chiesto se all'inizio di una ricerca sapesse in quale direzione sarebbe andata, Dumézil, che era considerato il modello dell'erudito, precisava: «In linea di massima, a grandi linee sì. Ma sia all'inizio sia strada facendo bisogna tener conto di un collaboratore inatteso: il caso. Una delle condizioni per riuscire nella ricerca è sapere approfittare delle occasioni fuori programma».

Baltrušaitis ha fatto osservazioni analoghe. In occasione dell'uscita dello *Specchio*, nel corso di un'in-

tervista per «Le Monde» mi disse: «Ho un solo metodo di lavoro: andare alla fonte, cercare i testi autentici, al di là degli articoli di sintesi che illustrano un determinato stato della questione. Una visione esatta delle cose si ottiene solo andando alla fonte. Si segue un cammino già battuto e alla fine si scopre un paesaggio del tutto diverso... Quando sono sulla strada giusta seguo il filo, e se il punto di partenza è valido tutto converge, tutto trova conferma, e tutto si arricchisce, si amplia. È il fato a guidarmi, e io lo assecondo a occhi bendati, e di solito arrivo a destinazione. Non posso scegliere: va da sé. Pensavo che tutte quelle cose fossero discordanti e senza alcun rapporto, e ora mi accorgo che in quei quattro libri tutto concorda perfettamente. Quando ho finito, incomincia il libro, e io dimentico tutto. Per *La ricerca di Iside* ho trovato il filo giusto, ho cominciato con Parigi, l'Île de France, Issy-les-Moulineaux, Issoire... E poi sono arrivato in Germania... E se ci si spinge più lontano si trova la stessa cosa in India... Si è costretti ad andarvi, si viene condotti, ma alla partenza non sapevo affatto che sarei finito lì. È irresistibile. Una volta presa una strada, non ci si deve più voltare indietro».

I temi e le metafore di questo discorso sono molto presenti anche nei libri. Il filo è di sicuro quello di Arianna, che consente di ritrovare il proprio cammino nel labirinto, ma all'inizio è quello dell'intreccio, modello delle più antiche strutture formali, cifra ideale delle ornamentazioni più primitive, struttura ritmica suscettibile di infinite variazioni. E all'intreccio sono dedicate le prime pagine del primo libro (*Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*). È una lunga e minuziosa analisi, straordinariamente precisa, dell'evoluzione e dell'arricchimento delle figure lineari e geometriche generate o accolte dalle combinazioni iniziali della treccia. Qui la descrizione è ideale, e inaugura tutta una serie di

corrispondenze con le ricerche successive, perché consiste nello snodare una figura annodata e nello sciogliere un enigma (o un intrico). E il suo autore già si convinceva che non vi è niente di misterioso, o piuttosto niente che possa scoraggiare l'intelligenza, nelle formule più affascinanti. Quando gli dissi che le ultime righe dello *Specchio* sulle «due costanti in antinomia» della regola e della sregolatezza mi apparivano come la chiave di un enigma (avendo lui sempre cercato nelle strutture forme di spiegazione storica), mi rispose: «In effetti mi sembra che questa frase possa riassumere tutto ciò che ho fatto per anni. Il lato segreto mi attira. Ma l'enigma, alla fine, è sempre chiarissimo, si risolve da solo». Poco dopo aggiunse: «Sono rimasto affascinato dalla geometria, che ha un lato intellettuale e un lato magico. La geometria mi attraeva come un enigma. Ho collezionato libri sulla prospettiva perché c'erano la geometria e le immagini... Mi piacevano, e pensavo che fossero inutili. Sono diventati come degli amici; davanti ai miei occhi ha cominciato a prendere forma una storia molto complessa, con percorsi paralleli, capovolgimenti (l'anamorfosi) ai quali non si dava sufficiente importanza...». Anche qui un'attrattiva, una seduzione hanno portato alla rivelazione di un sapere dimenticato, alla riscoperta di una via smarrita. E un altro ricordo d'infanzia trova spazio. Jurgis aveva otto anni, era a Milano con i suoi genitori; si smarrì in mezzo alla folla, ma come per miracolo riuscì a ritrovare l'albergo, di cui ignorava nome e indirizzo. «Un angelo è sceso da una guglia del Duomo e mi ha preso per mano» disse.

Proprio perché tutta l'opera è sostenuta o attraversata da una mitologia personale *La ricerca di Iside*, con i suoi echi nello *Specchio*, può fungerne da emblema. Nessuno dei libri precedenti aveva affrontato in modo così diretto il mondo della magia e delle iniziazioni. L'erudizione, ammaliata dalla favola, inclina verso

il romanzo, ci viene detto, e a nostra volta potremmo avventurarci in un altro romanzo che farebbe dell'autore di questo libro un poeta della tradizione ermetica, nel solco dei romantici tedeschi.

Penetrato nel santuario della dea, ne ha sollevato il velo e ha visto se stesso. Si tratti di sacrilegio o di rivelazione filosofica, uno specchio per enigma ne è comunque il meccanismo segreto. Ma questa volta l'artificio è notevole, perché secondo san Paolo è così che Dio ha illuminato il volto di Mosè, ed è così che i cristiani potranno contemplare la sua gloria, «a viso scoperto». Questa favola, che si palesa negli ultimi due libri, costituisce in ultima analisi la più chiara allegoria di una vita consacrata al gioco della ricerca, nel quale la verità deve restare velata. Baltrušaitis ha compreso perfettamente le parole di Nietzsche: «... oh come ormai impariamo a dimenticare, a *non*-sapere, come artisti! E per quanto riguarda il nostro futuro: difficilmente ci troveranno ancora sui sentieri di quei giovinetti egizi che la notte rendono insicuri i templi, abbracciano le statue e attraverso ciò vogliono strappare i veli, mettere a nudo e in chiara luce tutto quanto è tenuto coperto, e non senza ragione. No, questo cattivo gusto, questo volere la verità, la "verità a ogni costo", questa farneticazione da adolescenti nell'amore della verità – ci sono venuti in uggia: per questo siamo troppo esperti, troppo rigorosi, troppo gioiosi, troppo bruciati, troppo profondi... Non crediamo più che verità resti ancora verità, se le si tolgono i veli di dosso; abbiamo vissuto abbastanza per credere in questo ... Si dovrebbe onorare maggiormente il *pudore* con cui la natura si è nascosta sotto enigmi e variopinte incertezze».[1]

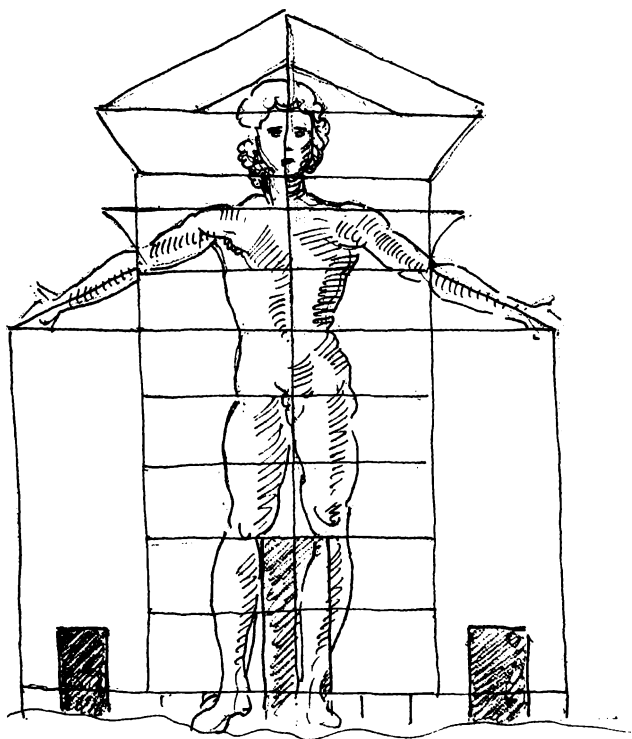
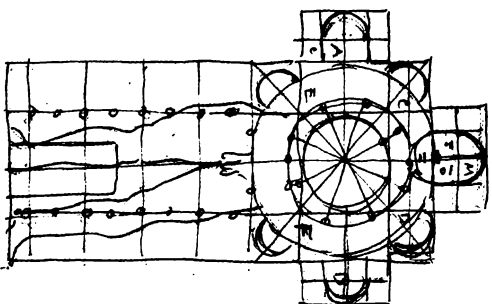
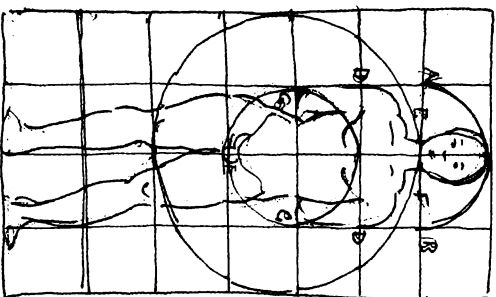
1. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, «Prefazione alla seconda edizione», trad. it. di F. Masini, in *Opere*, vol. V, tomo II, Adelphi, Milano, 1991, pp. 22-23 [*N.d.T.*].

MATERIALI PER UNA QUINTA ABERRAZIONE

Foto Bulloz

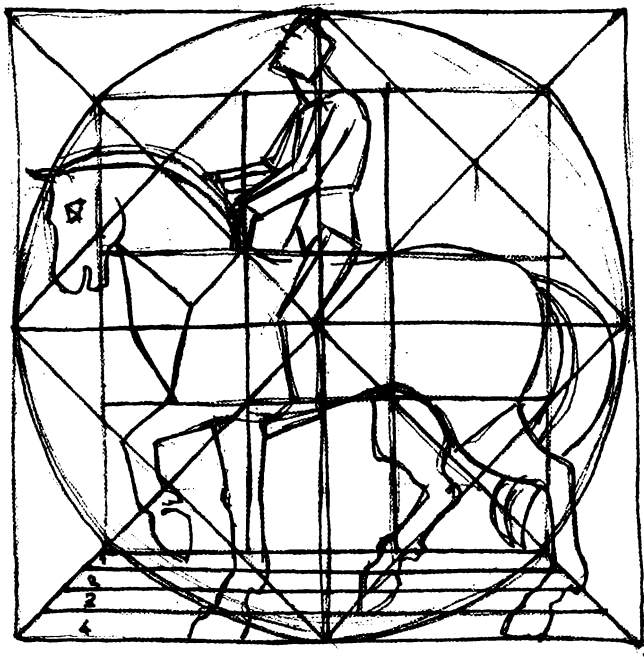
L'opera intitolata *Aberrazioni* (1957, 1983) contiene quattro studi: la fisiognomonia animale, le pietre figurate, la cattedrale-foresta, i giardini che riproducono illusionisticamente un paesaggio naturale. Pubblichiamo qui i materiali di un dossier preliminare allestito da Jurgis Baltrušaitis per la redazione di una quinta «Aberrazione» sull'architettura fisiognomonica o animale, che non ha mai visto la luce. I fogli contengono appunti o piuttosto estratti da opere della Bibliothèque nationale. Seguono le trasformazioni di un tema, dalle speculazioni del primo Rinascimento sull'applicazione delle proporzioni del corpo umano all'architettura fino alle caricature-rebus ottocentesche, passando per gli ibridi di fauna allegorica concepiti alla fine del Cinquecento come ornamenti architettonici.

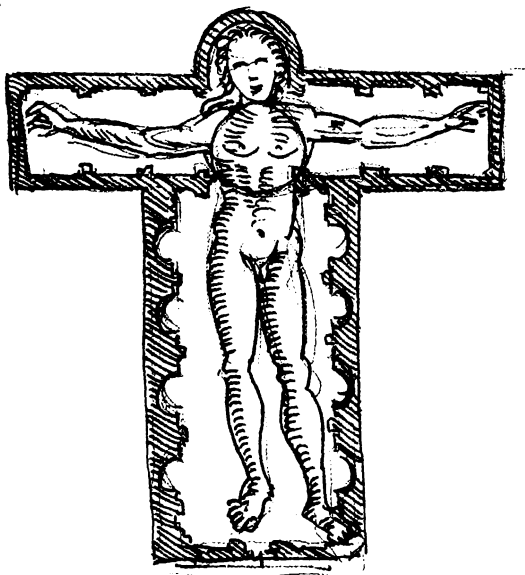
Il dossier si apre con un particolare della *Dulle Griet* di Bruegel, stipata dei mostri tipici di Hieronymus Bosch, dove si ritrova il mirabile emblema di tutte le angosce associate alla figura architettonica.

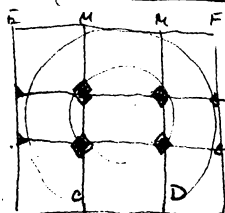
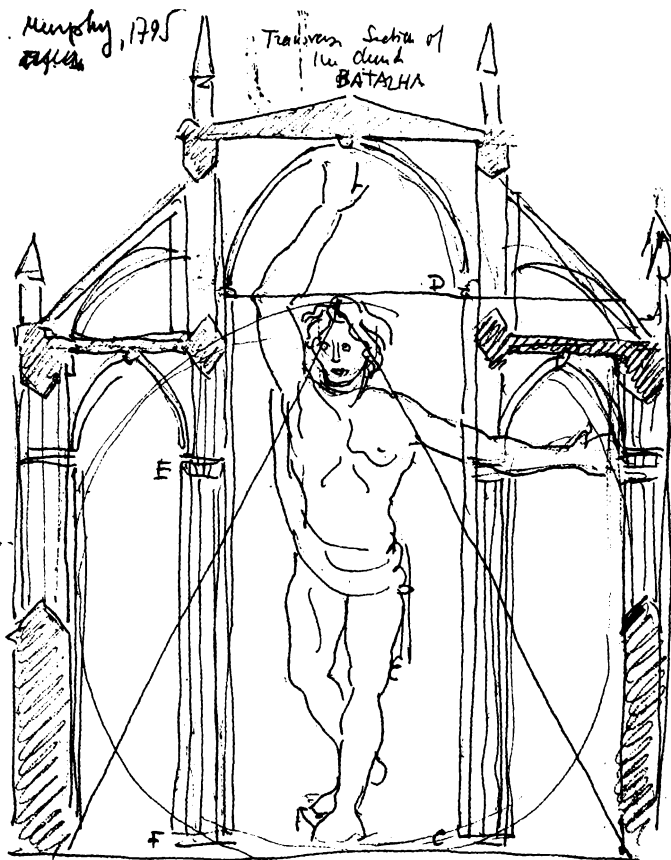
Francesco di Giorgio
Codex Laurenziano
Ashburnham 361

Laur. Ashb. 361
c. 219

Erhart Schoen, Unterweyung der Proportion unnd
Stellung der Bossen ... 1543
Rés. V. 1440 - 1441
Behemen Das Kunst und lere, 1552
Rés. V. 1440
Durer et Vitruve
h. 3
h. 10 =

E. Schoen 1543 Nurenberg
fig. 8

Die Neundt Figur
A
B
C
A
A
A
3
3
3
3
4
10
10

E. Schön, Unterweysung der Proportion 1543

P. Cataneo, I quattro primi libri di architettura, Venezia, 1554

p. 37

Secondo disegno del tempio à crociera, e dalla sua pianta tiratone gli alzati per ordine di Prospettiva così della parte interiore, come di quella di fuora con le particolari misure de' membri suoi principali

cap. II

Murphy, 1795
BATALHA
D
E
F
C
M
M
F
L
L
C
D
Fig. 2
the manner
Section of an Egyptian

Joseph Boillot, Nouveaux Portraits et figures de Termes pour user en l'architecture composés et enrichis de diversité d'animaux representés au vrai selon l'antipathie et contrariété naturelle de chacun d'iceulx.

Langres s.d. [1598]

peintre et ingenieur né à Langres 1560
vivait encore en 1603

Ingenieur d'Henri IV

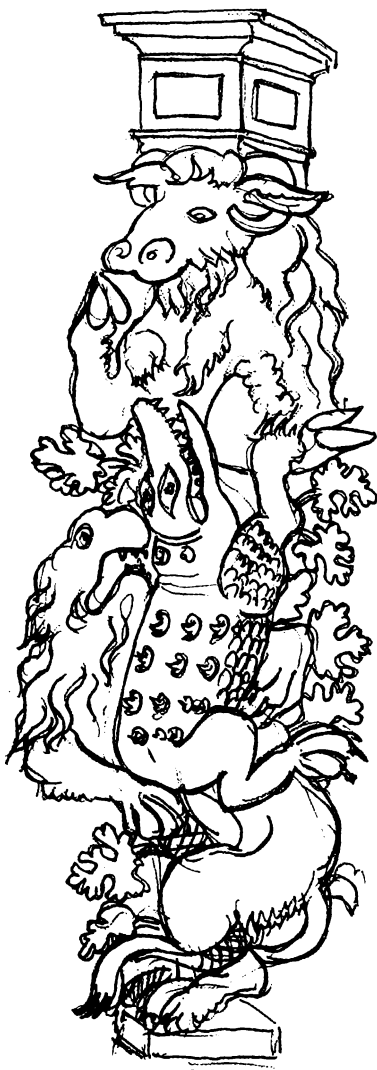
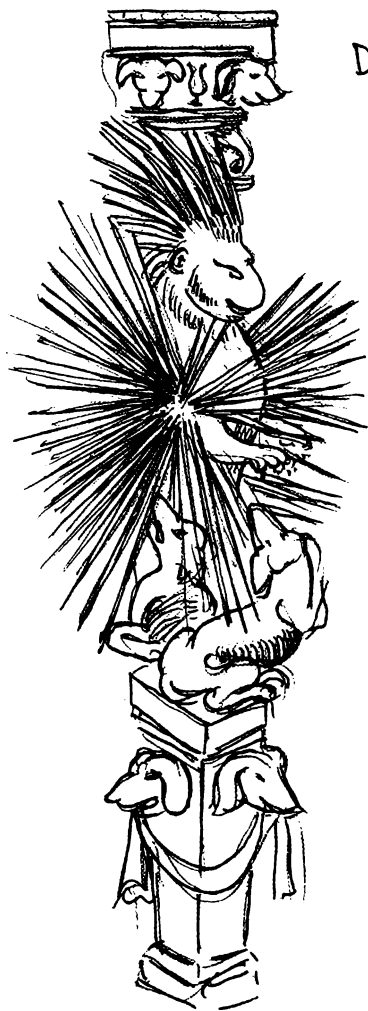
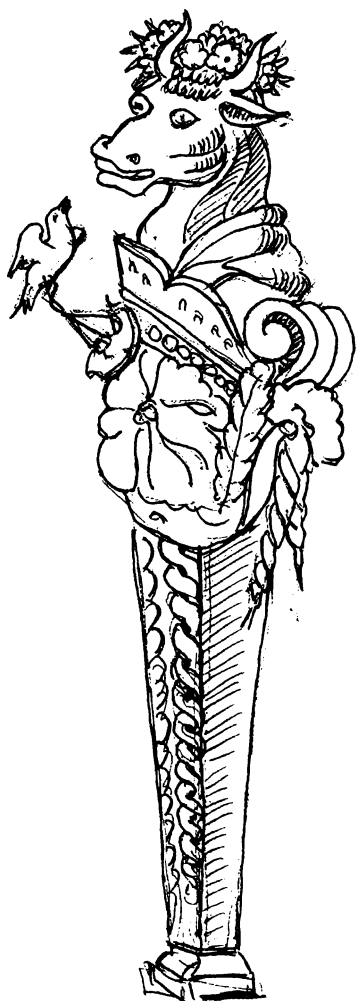
+ Livre des instruments de Guerre
Chaumont en Bassigny 1598

De l'elephant

Du Rhinocerot

Du taureau sauvage

Du porc espic

Du Taureau

Icy a été depeinte
seulement par oubliance
le corbeau qui est
un oiseau hardi et
qui ne cède en
courage non pas
même à l'aigle
ainsi que parle
Elian, I celui
assaute et les
taureaux et les
ânes se plantant
sur leurs têtes jusqu'
à leur crever les
yeux—

De la vache

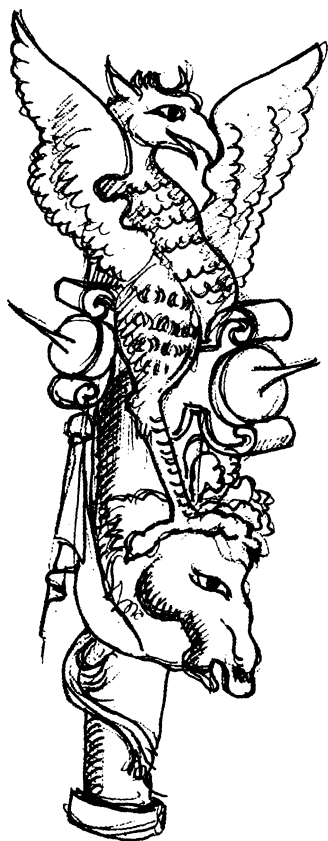
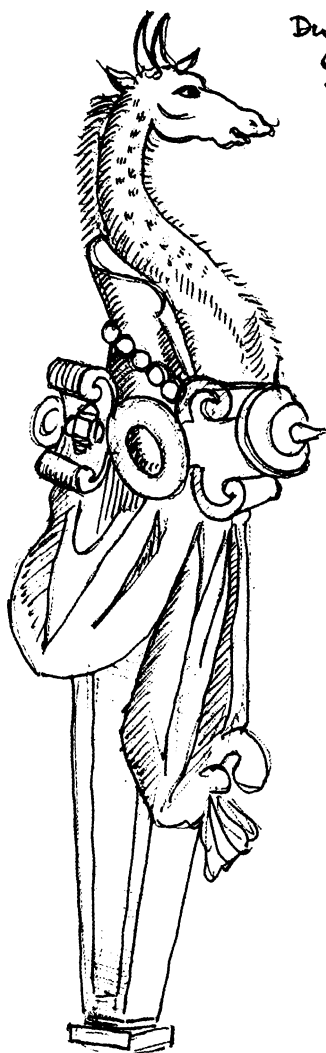
Encore les chameaux

De la licorne

De l'ours

... Pour enrichir et accompagner de quelque chose
a lui contraire, l'ouvrier y appliquera s'il veut
quelque portion de taureau avec le squeleton ici
figuré... que l'ours abhorre et deteste

Du Griffon

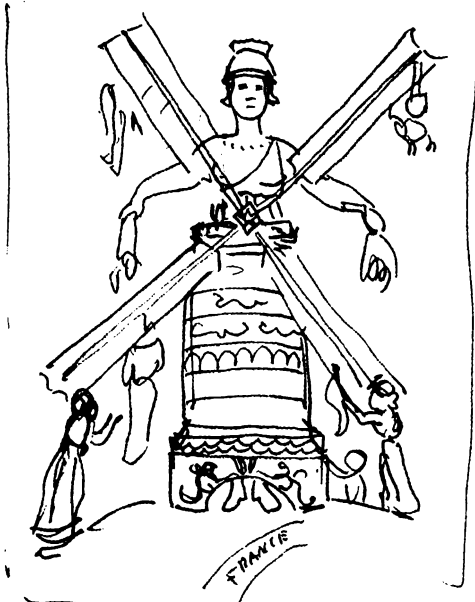
Encornet du Cerf

Du Camaeleon ou
Girafle

Du porc

... ses ennemis sont serpents, couleuvres, scorpions et belettes.

De la Chevrre

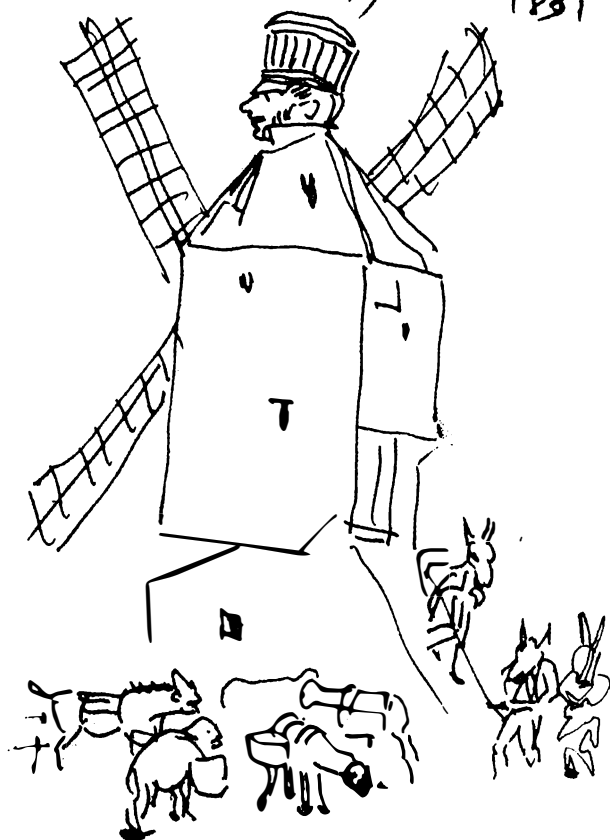
Du Belier

ses grands ennemis sont les Loups, les feuilles de chêne et le gland

Frontispice

~~chacun à son tour~~

V. Adam del et sculp

Petites étrennes récréatives de la mode par G. Clavelin
Paris, 1821

La caricature n° 49
p. 99
6 octobre 1881
Le moulin à paroles

La Caricature (journal) n° 138
27 juin 1833

U. 285

Grandville

Attaque des Forts Détachés
sur les Bastilles de la Republique

Victor Hugo. Le burg dans l'orage
(Musée Victor Hugo)

Fig. 71. — R. Schneider, L'art français, XIXe siècle, Paris, 1929.

[inspiré de la ruine de Falkenburg]

Whigs & Radicals

Repealers & Rockites

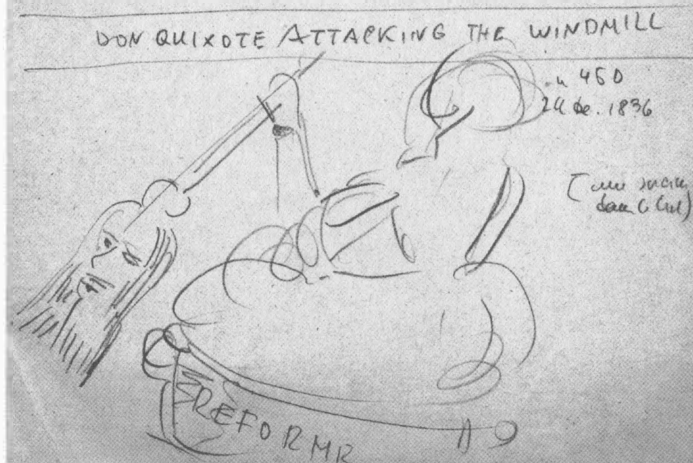
Jews & Jesuits

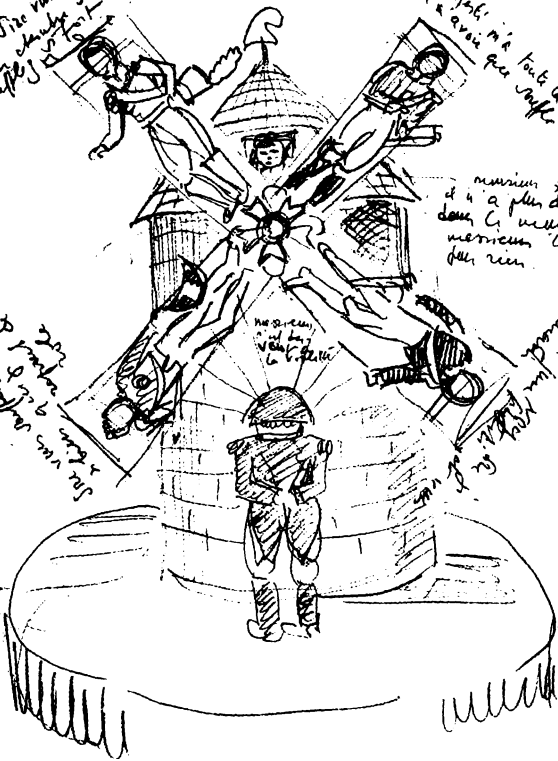
n 420
11 Dec 1835

Political sketches by H.B.

DON QUIXOTE ATTACKING THE WINDMILL

n 450
24 Dec. 1836

REFORM

8 Les hommes a tout vent.
16 Sept 1815

BIBLIOGRAFIA DI JURGIS BALTRUŠAITIS

Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Leroux, Paris, 1929.

La Stylistique ornementale dans la sculpture romane, Leroux, Paris, 1931; nuova edizione interamente rifusa *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Flammarion, Paris, 1986 [trad. it. *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Adelphi, Milano, 2005].

Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès, Leroux, Paris, 1931.

Art sumérien, art roman, Leroux, Paris, 1934; poi in Jean-François Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Flammarion, Paris, 1989 [trad. it. *Arte sumera, arte romanica*, Adelphi, Milano, 2006].

Visuotine meno istorija, V.D. Universiteto humanitariniu mokslu fakulteto leidinys, Kaunas, vol. I, 1934.

Le Problème de l'ogive et l'Arménie, Leroux, Paris, 1936.

Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge, La Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1939.

Visuotine meno istorija, V.D. Universiteto humanitariniu mokslu fakulteto leidinys, Kaunas, vol. II, 1939.
L'Église cloisonnée en Orient et en Occident, Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1941.
Lithuanian Folk Art, T.J. Vizgirda, München, 1948.
Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique, Armand Colin, Paris, 1955; nuova edizione riveduta e ampliata, Flammarion, Paris, 1981 [trad. it. *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano, 1973; nuova edizione riveduta e ampliata, Adelphi, Milano, 1988].
Anamorphoses ou perspectives curieuses, Olivier Perrin, Paris, 1955; nuova edizione riveduta e ampliata *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Olivier Perrin, Paris, 1969; nuova edizione riveduta e ampliata *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus* («Les perpectives dépravées», 2), Flammarion, Paris, 1984 [trad. it. *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Adelphi, Milano, 1978; nuova edizione riveduta e ampliata *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano, 1990, 2004[3]].
Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes, Olivier Perrin, Paris, 1957; nuova edizione riveduta e ampliata *Aberrations. Essais sur la légende des formes* («Les perspectives dépravées», 1), Flammarion, Paris, 1983 [trad. it. *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Adelphi, Milano, 1983].
Réveils et prodiges, le gothique fantastique, Armand Colin, Paris, 1960; poi *Réveils et prodiges. Les métamorphoses du gothique*, Flammarion, Paris, 1988 [trad. it. *Risvegli e prodigi. La metamorfosi del gotico*, Adelphi, Milano, 1999].
La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'égyptomanie, Olivier Perrin, Paris, 1967; nuova edizione riveduta e ampliata *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe* («Les perpectives dé-

pravées », 3), Flammarion, Paris, 1985 [trad. it. *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Adelphi, Milano, 1985].
Le Miroir. Essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fiction et fallacies, Elmayan-Le Seuil, Paris, 1978 [trad. it. *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi, Milano, 1981].

Quando fu ravvisata la sorprendente affinità della scultura romanica con le immagini dell'antica arte mesopotamica, non pochi archeologi e storici si dedicarono con fervore all'esplorazione del nuovo, affascinante territorio di studi. Ma solo il giovane Baltrušaitis doveva individuare, con facoltà rabdomantica, il complesso e occulto reticolo di vie che aveva messo in contatto due mondi così distanti nel tempo e nello spazio. E il saggio in cui condensò i suoi studi, apparso nel 1934, non mancò di produrre un effetto dirompente nel mondo della storia dell'arte, rivelandosi subito, nella sua «prodigiosa rapidità», un'opera fondamentale.
A quell'opera si accompagna qui il *Ritratto* tracciato da Jean-François Chevrier – che resta ancora oggi l'unica, preziosa fonte sulla vita di Baltrušaitis –, in cui vediamo delinearsi con vividezza la «mitologia personale accuratamente nascosta, dissimulata nei libri», di uno studioso che seguì una linea audacissima di ricerca, dove si apriva la strada da solo. Una biografia intellettuale e al tempo stesso l'inaspettata apertura di un uomo elusivo, che per la prima volta ha accettato di svelarsi confidando «sceltissimi ricordi»: per esempio di quando Pasternak, amico di famiglia, mimava buffe scenette davanti a lui bambino; o di quando, trovandosi a Milano con i genitori, a otto anni, «si smarrì in mezzo alla folla, ma come per miracolo riuscì a ritrovare l'albergo. "Un angelo è sceso da una guglia del Duomo e mi ha preso per mano" disse».

Di Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) sono apparsi presso Adelphi *Il Medioevo fantastico* (1973; nuova edizione riveduta e ampliata, 1988), *Anamorfosi* (1978; nuova edizione riveduta e ampliata, 1990), *Lo specchio* (1981), *Aberrazioni* (1983), *La ricerca di Iside* (1985), *Risvegli e prodigi* (1999) e *Formazioni, deformazioni* (2005).

ISBN 88-459-2130-1